Dayrato Library
of Ecclesiastical Art

Revue affiliée à l'Union de la Presse Périodique Belge, Union Professionnelle reconnue.

11e Année — N° 44 Abonnement : Voir les conditions à la page 938 Janv.-Févr.-Mars 1937.

L'ARTISAN LITURGIQUE

Revue trimestrielle d'art religieux appliqué

(Grand Prix à l'Exposition Universelle Bruxelles 1936)

Editée par l'Apostolat Liturgique de l'Abbaye de Saint-André, par Lophem (Belgique)
Directeur : **Dom Gaspar Lefebvre**, O. S. B. — Rédacteur en chef : **Norbert Noé**.



Fig. 1. — Eglise Saint-Laurent à Anvers. — Les trois cercles : galerie, lustre et coupole.

Architecte : Jef Huygh. Photo Nels, Bruxelles.

Made in Belgium

L'EGLISE SAINT-LAURENT A ANVERS



A nouvelle église Saint-Laurent, à Anvers, dont la coupole majestueuse domine l'agglomération du côté sud de la ville, est une des créations architecturales les plus séduisantes de ces dernières années.

Bâtie sur les vestiges de la troisième église de ce nom, elle révèle un phénomène commun à de nombreuses cités commerciales et industrielles : leur extension toujours croissante. D'où la nécessité — c'est ici le cas — soit de bâtir des églises plus spacieuses étant donné le nombre des paroissiens qui va toujours en augmentant, soit de multiplier des chapelles plus modestes, mais plus nombreuses dans la banlieue des grandes villes.

Ce phénomène du développement des villes et de leur banlieue, qui suscita à Paris l'œuvre des « Chantiers du Cardinal », ne tarda pas à attirer l'attention de Son Eminence le Cardinal Van Roey et de son auxiliaire en cette matière, Monseigneur Van Cauwenberg. Monsieur le Curé Meulepas fut chargé de s'occuper de l'érection de l'église Saint-Laurent. Aidé de compétences, il fit procéder à un concours éliminatoire, puis à une seconde épreuve. Le projet du Professeur Jef Huygh, ancien Prix de Rome de Belgique, fut choisi. Dès lors, le vaillant pasteur de la paroisse et l'architecte se mirent à l'œuvre pour mener à bonne fin le projet grandiose.

Actuellement la construction est presque achevée. Seule, la tour élancée qui doit couronner l'œuvre, n'a pu être construite. Mais le croquis ci-contre (fig. 2) donne une idée de cette flèche qui me remémore le beau vers écrit par Emile Verharen, à propos de la tour de la cathédrale d'Anvers :

« Droit comme un cri, beau comme un mât, clair comme un cierge. »

Et rêvant au patrimoine d'art de la métropole flamande, toujours aussi glorieuse aujourd'hui qu'il y a des siècles, toujours aussi féconde à notre époque que du temps des bâtisseurs de Notre-Dame, des Rubens et des Van Dyck, on peut répéter, en en pesant chaque mot, ces autres lignes du poète des Flandres :

« Anvers, c'est le grand cri de la Flandre à l'espace »,

« C'est l'effort qui s'enrage et, chaque an, se surpasse. »

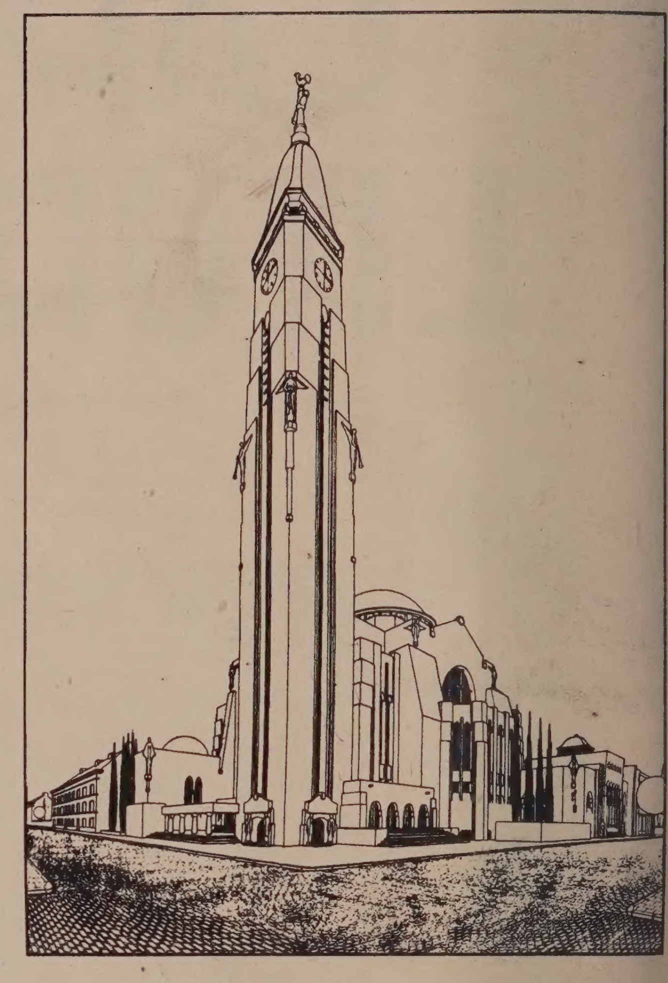


**Fig. 2. — Eglise Saint-Laurent à Anvers.
Projet d'achèvement.**
Architecte : Jef Huygh.

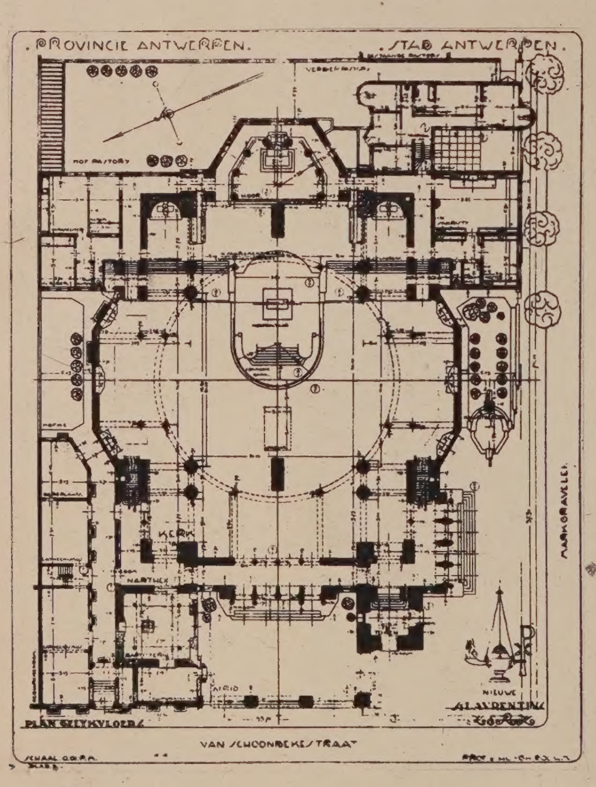


**Fig. 3. — Eglise Saint-Laurent à Anvers.
Plan terrier.**
Architecte : Jef Huygh.

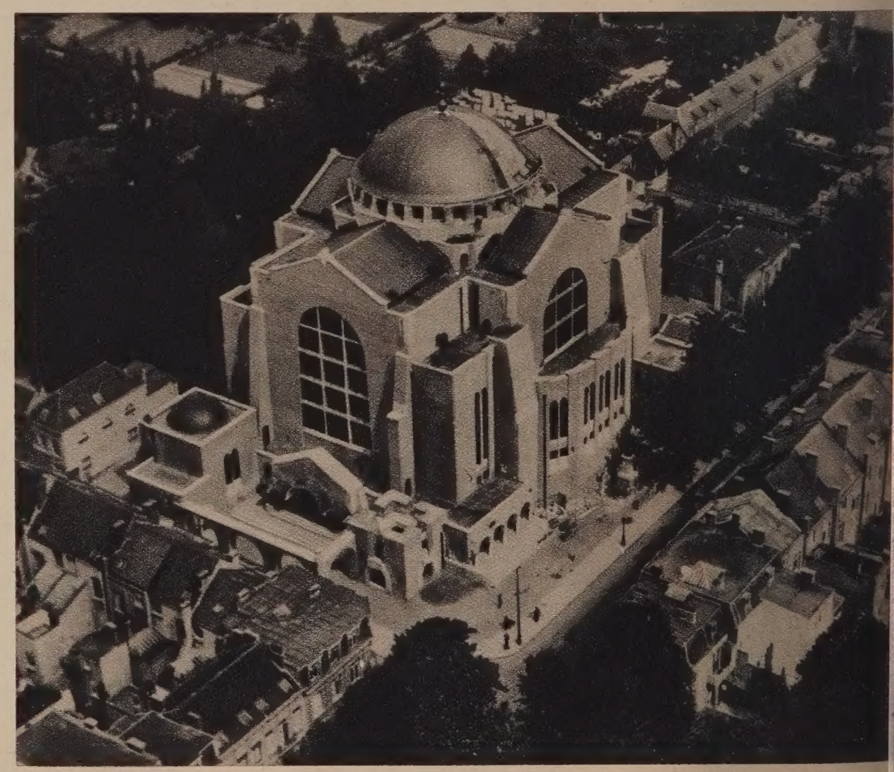


Fig. 4. — Eglise Saint-Laurent à Anvers. — Vue aérienne.
Photo Nels, Bruxelles. Architecte : Jef Huygh.



Fig. 5. — Eglise Saint-Laurent à Anvers. — Vue de la galerie.
Photo Nels, Bruxelles. Architecte : Jef Huygh.



Fig. 6. — Eglise Saint-Laurent à Anvers. — Galerie : un des symboles des évangélistes.
Photo Nels, Bruxelles. Architecte : Jef Huygh.

Fig. 7. — Eglise Saint-Laurent à Anvers. — Vue du chœur et du maître-autel.
Photo Nels, Bruxelles. Architecte : Jef Huygh.

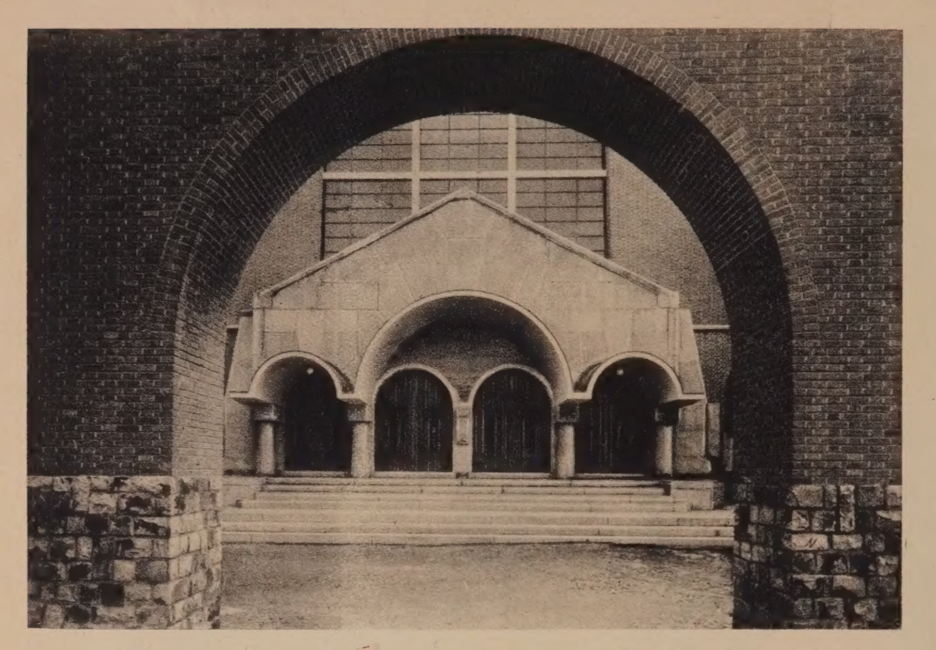


Fig. 8. — Eglise Saint-Laurent à Anvers. — Entrée principale.
Photo Nels, Bruxelles. Architecte : Jef Huygh.

« Lumière et de Vérité ». L'autel lui-même est surmonté d'un baldaquin suspendu à la voûte (fig. 15).

Les mêmes quatre piliers soutiennent également une galerie circulaire ornée de lampes votives, tandis qu'une lampe romaine, symbolisant le Christ, et attachée au centre de la coupole, surplombe le banc de communion.

Le plateau en élévation sur lequel se trouvent le presbyterium et le maître-autel, est pourvu de deux ambons : l'un pour le graduel et l'épître, l'autre pour l'évangile et l'homélie, ainsi que d'un candélabre pour le cierge pascal, etc..., selon les rites traditionnels des églises de Rome et les prescriptions de la Liturgie.

De chaque côté de ce chœur, sept marches conduisent à la chapelle du Saint-Sacrement. Celle-ci est entourée d'un déambulatoire (fig. 11), fait de sept arcades, du sommet desquelles pendent les sept lampes rouges entourant la Sainte Réserve.

D'un côté de cette abside ou chapelle du Saint Sacrement, s'élève la chapelle dédiée à la Sainte Vierge, de l'autre côté une chapelle votive.

Ce ne sont pas simplement de belles phrases que nous venons de citer. Lorsque l'on pénètre dans cet édifice, l'on ne peut se retenir d'une forte émotion : l'amplitude des voûtes, le large dessin des galeries, la manière dont le sanctuaire et l'autel sont mis en vedette (fig. 7) crient à tous et à chacun : cette maison est une maison de prière, un grand sacrifice s'y célèbre.

Certes, l'auteur de cette œuvre grande s'est efforcé d'être le digne continuateur d'aïeux qui, eux-mêmes, avaient de qui tenir. Et il y a réussi.

Voici comment lui-même introduisait son projet auprès des paroissiens de Saint-Laurent, vers la Noël 1930. Il écrivait au futur. A présent que l'édifice est construit, qu'il a été consacré par Son Eminence le Cardinal Van Roey (le 9 août 1934), nous pouvons parler au présent :

« Là ou la petite église du « Lei », avec ses humbles tourelles, semblait porter modestement le poids de cent années riches de souvenirs, s'élève un nouveau temple qui consacre au Seigneur le présent et l'avenir. »

« Mais contrairement à l'église ancienne, dont l'orientation déviait vers le Nord, l'abside de la nouvelle église est tournée vers le Sud-Est. Cette nouvelle orientation a un avantage : elle permet à l'édifice de prendre une plus grande profondeur, tout en laissant devant les entrées assez d'espace libre pour faciliter la sortie des paroissiens après les offices ; de plus, cette disposition s'harmonise à merveille avec les lignes des rues et des maisons avoisinantes.

« Vous nommerez ma maison une maison de prières », lisons-nous dans l'office de la Dédicace des églises. Le temple catholique est le lieu de la prière sacerdotale, du sacrifice de l'Agneau mystique, que les fidèles, en union avec le prêtre, et avec l'Homme-Dieu crucifié, offrent tous les jours à la Très Sainte Trinité.

La conception de la nouvelle église est entièrement inspirée par cette idée dogmatique : toutes les parties de l'édifice convergent, comme les regards des fidèles, vers l'autel du sacrifice.

Quatre doubles piliers, couronnés des attributs allégoriques des quatre Evangélistes (fig. 6 et 7), supportent, fermes comme la vérité évangélique, une coupole large de vingt mètres, ainsi qu'une voûte croisée. Du haut de la voûte, quatre Séraphins laissent pendre sur l'autel du divin sacrifice un grand lustre, symbole de

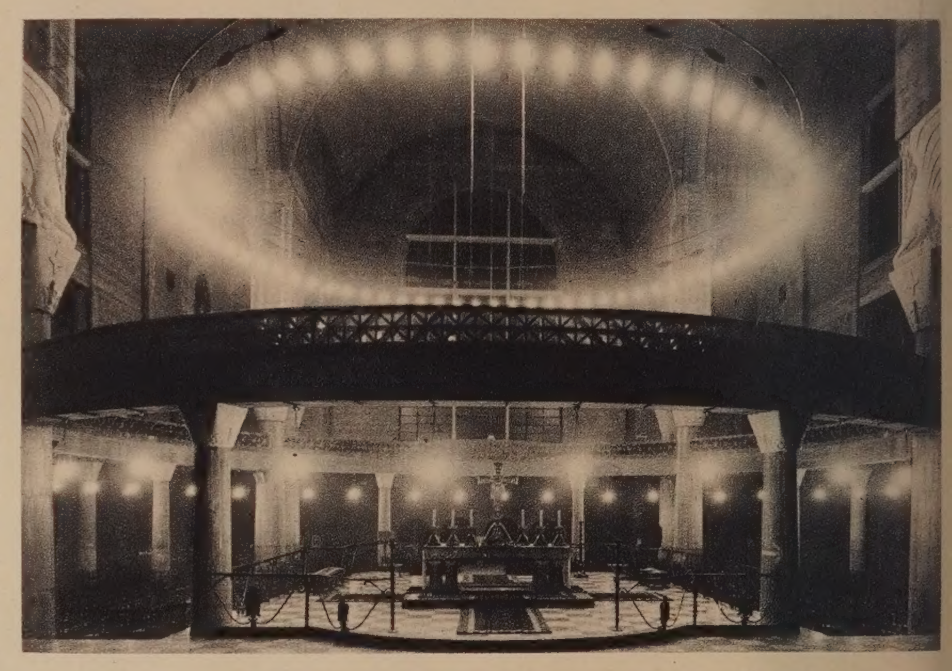


Fig. 9. — Eglise Saint-Laurent à Anvers. — Aspect de l'église éclairée à la lumière artificielle.
Photo Nels, Bruxelles. Architecte : Jef Huygh.



Fig. 10. — Eglise Saint-Laurent à Anvers. — Vue du bas-côté.
Photo Nels, Bruxelles. Architecte : Jef Huygh.

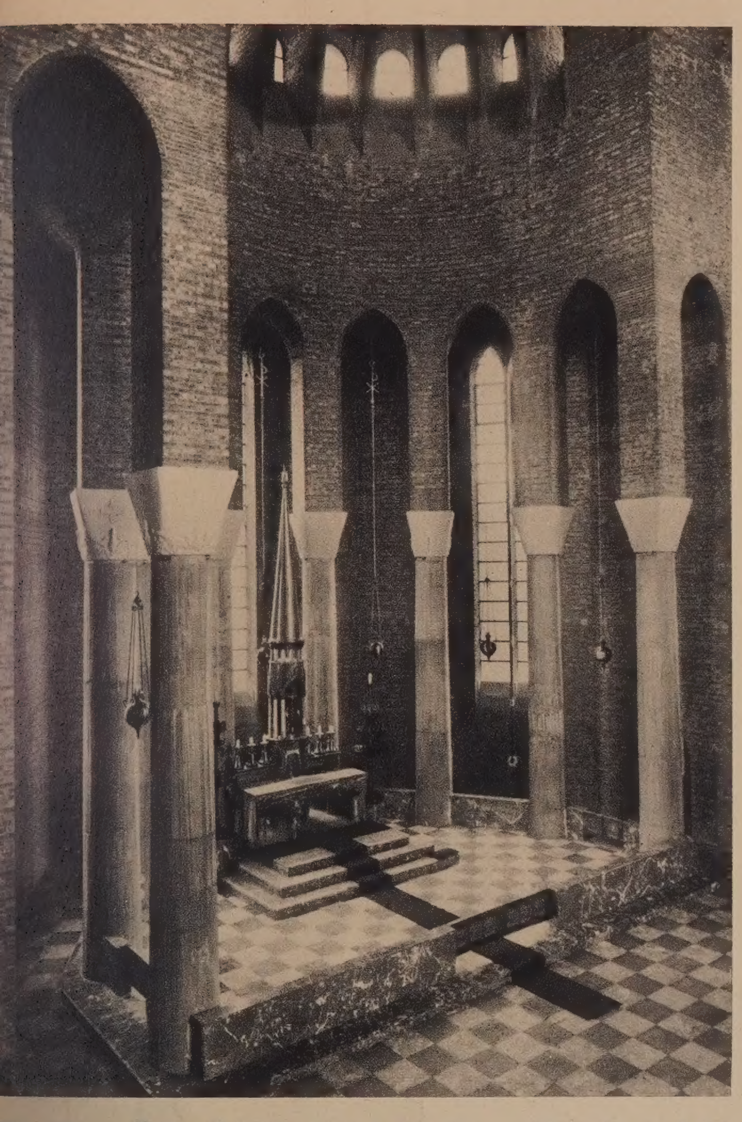


Fig. 11. — Eglise Saint-Laurent à Anvers. — Chapelle du Saint Sacrement.
Photo Nels, Bruxelles. Architecte : Jef Huygh.

Adossé à l'extrémité nord de l'église, à gauche du parvis, se trouve le baptistère avec ses fonds baptismaux et son tabernacle pour le Saint Chrême. On y accède par une salle d'attente où se déroulent les cérémonies préliminaires du baptême.

A gauche de ce baptistère, une petite entrée donne accès aux salles de catéchisme, aux magasins, etc..., le tout disposé de la manière la plus commode pour les services de l'église.

Du côté de l'avenue Margrave, l'ensemble des sacristies relie le presbytère à l'église. Dans le jardinet situé du côté de l'avenue Margrave, la statue du Sacré-Cœur trouvera sa place toute indiquée.

Sous le presbyterium et les trois chapelles, pour des raisons techniques et économiques, est aménagé un souterrain, qui sert de salle de fêtes et de locaux pour les œuvres paroissiales.

Vue du dehors, l'église, avec sa coupole et ses bras élevés vers le ciel en forme de croix, semble prier. Sa masse détache nettement ses vives arêtes sur le fond brumeux de notre atmosphère septentrionale.

Les fondations reposent sur un lit de béton-briquaillon. Dans la décoration et la prise de lumière, on a respecté les principes du style byzantin, mais complétés par ceux de nos styles occidentaux ; il importe, en effet, que dans nos contrées, les profondeurs soient éclairées plus abondamment que sous un soleil d'Orient.

La superficie de la nouvelle église Saint-Laurent est d'environ 1.800 mètres carrés. Avec les bâtiments accessoires, l'ensemble comporte environ 2.400 mètres carrés de superficie.

A l'intérieur, l'édifice mesure 50 mètres de longueur sur 40 mètres de largeur à l'entre-croisement des nefs. La coupole au-dessus du transept a 36 mètres de haut, et le transept lui-même a une hauteur de 27 mètres. La galerie s'élève à 6 mètres du sol.

Du niveau de la rue au sommet de la coupole il y a 40 mètres. Le campanile, encore à construire, couronné de la croix, aura 65 mètres de hauteur.

Il y a place dans l'église pour 1.500 chaises, sans compter la galerie qui peut en contenir environ 1000.

Faisant allusion à l'architecture moderne des édifices religieux, le Cardinal Faulhaber disait récemment : « Parlez avant tout le langage de l'Eglise, mais parlez aussi le langage de votre temps ».

Voilà l'idée que nous avons voulu réaliser dans la nouvelle église Saint-Laurent. Ne pas méconnaître la langue de l'Eglise, respecter ses traditions architecturales, et cependant élever un monument qui soit de notre temps dans un quartier appelé à un grand développement moderne : tel a été notre dessein ».

Respecter les traditions architecturales et être de son temps. Jef Huygh y a réussi. En effet, si cet édifice est inspiré de Sainte-Sophie de Constantinople, des basiliques de « San Stefano Rotonda » à Rome et de Saint-Vital de Ravenne, il est incontestablement moderne. Comme chez les Latins et les Byzantins, tout ce qui est élément humain : hauteur des baies d'entrée et de la galerie, etc..., est à l'échelle humaine. Mais ici il y a autre chose encore : notre ciel septentrional demandait plus de baies et de surfaces vitrées qu'à Rome ou à Byzance. On y a pourvu. Cet éclairage, comme l'éclairage artificiel du grand lustre du Maître-autel, du cycle des lampes de la coupole (fig. 9), cet éclairage converge vers le point central : l'autel, centre de la vie liturgique, théâtre où se déroule chaque jour la tragédie sublime de la mort de l'Homme-Dieu.

André VAN DEN STEEN.

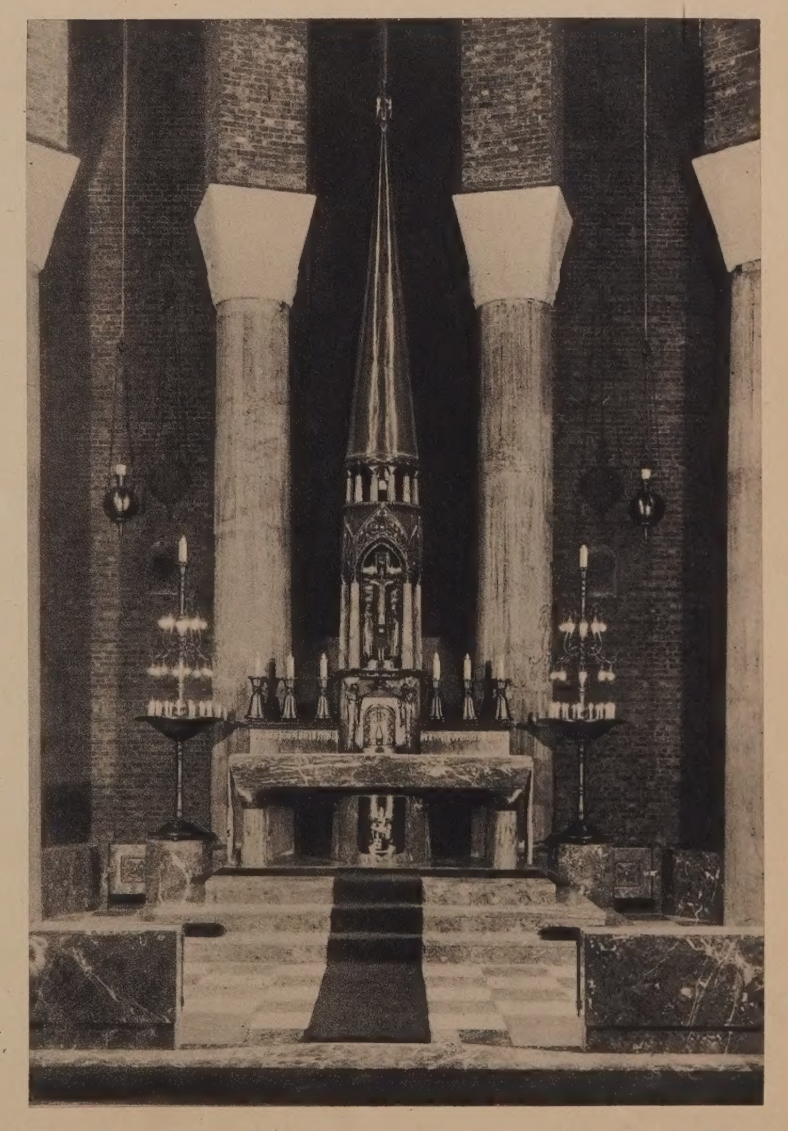


Fig. 12. — Eglise Saint-Laurent à Anvers. — L'autel du Saint Sacrement.
Photo Nels, Bruxelles. Architecte : Jef Huygh.



Fig. 13. — Eglise Saint-Laurent à Anvers. — Le maître-autel.

Photo Nels, Bruxelles. Architecte : Jef Huygh.



Fig. 14. — Eglise Saint-Laurent à Anvers. — Un confessionnal (œuvre exécutée par la Maison Wilmotte).

Architecte : Jef Huygh.

Fig. 15. — Eglise Saint-Laurent à Anvers. — Vue intérieure vers le fond de l'église. (On voit ici le baldaquin protégeant l'autel.)

Architecte : Jef Huygh.

Le sens décoratif de Brangwijn

CERTAINS artistes se laissent caractériser par une seule qualité dominante, par un seul défaut. D'un bout à l'autre, leur œuvre rend le même son. A travers quelques réussites exceptionnelles et quelques fléchissements, elle suit une courbe moyenne, facilement perçue et qui la situe à son niveau artistique propre. Mais on ne peut rendre compte de Brangwyn de cette façon. Devant un ensemble de ses œuvres, on est invité à pénétrer dans un monde touffu, infiniment varié, d'où il serait possible de ramener quatre ou cinq ensembles également importants et de nuance différente chacun.

Est-ce un éloge ? Est-ce une critique ? Il ne faut y voir provisoirement que la simple constatation d'un fait évident, que plusieurs raisons pourraient expliquer. Et d'abord ce qu'on a appelé le **cosmopolitisme** de Brangwyn. On sait que le peintre, né à Bruges (en 1867) de parents gallois, vécut en Flandre jusqu'à sa huitième année ; que ses parents l'emmenèrent alors à Londres où il fréquenta l'école d'art de South Kensington, copia des moulages de Donatello, travailla sous la direction du grand décorateur William Morris. Cosmopolite si l'on veut, par sa naissance, il le fut bien davantage par son éducation artistique dont les premiers éléments lui vinrent de son père : un Anglais travaillant en Flandre, où il décorait des églises et fabriquait des broderies dans le vieux style flamand.

Faut-il s'étonner que le cosmopolitisme soit incorporé aux goûts de Brangwyn et à la vie qu'il s'est choisie dans la suite ? Son départ de Bruges l'introduit dès l'enfance au **voyage** auquel l'artiste se livrera avec passion, non pas avec cette insatisfaction des faibles fuyant leur incurable ennui, mais avec une ardeur jamais assouvie, avec une avidité du regard qui voudrait capter toutes les lumières tombant de ciels sans cesse renouvelés. Dessinant, esquissant sans répit, Brangwyn a parcouru le monde, des plages d'Angleterre à celles du Japon.

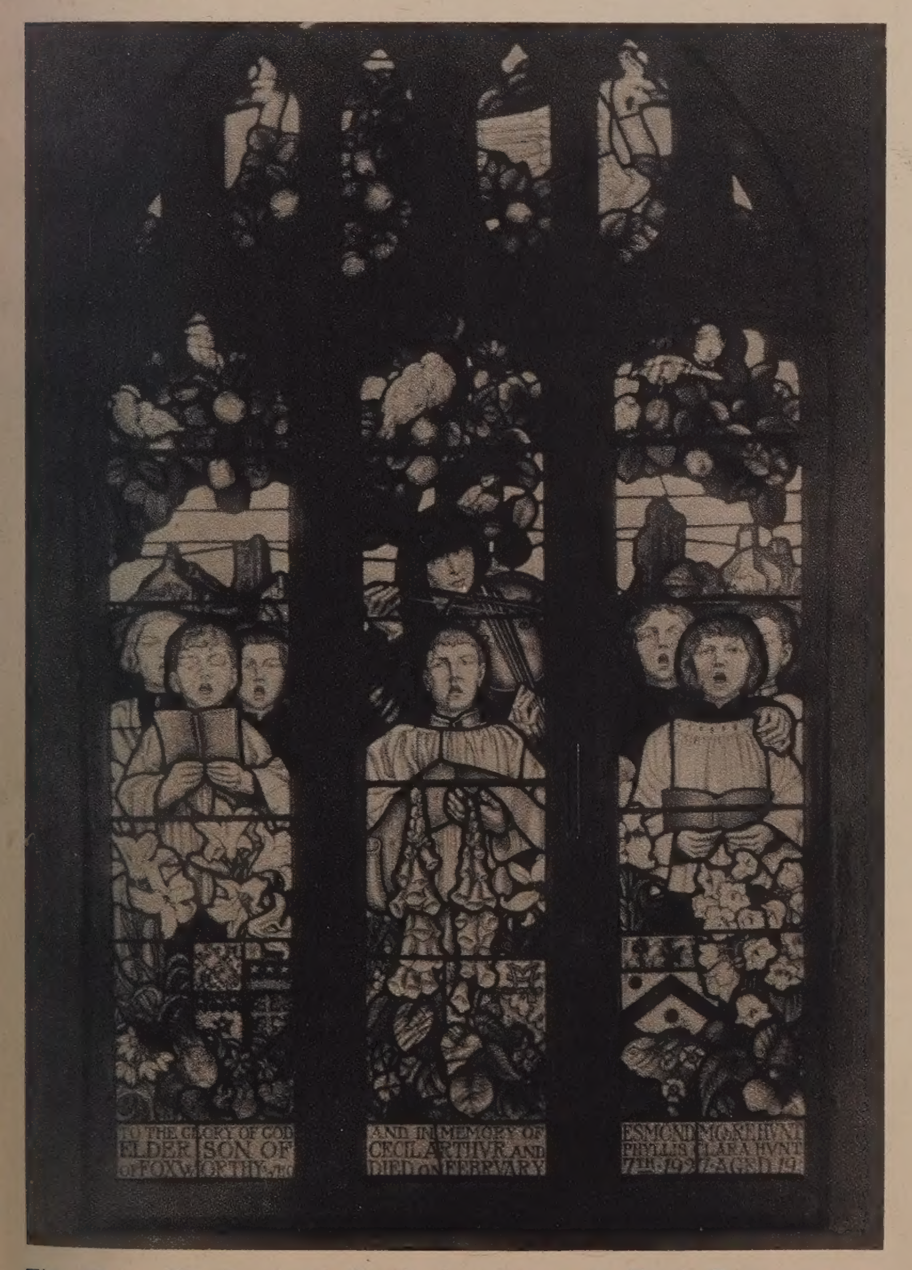


Fig. 16. — Vitrail exécuté d'après les cartons de Frank Brangwyn pour l'église de Manaton (South Devonshire).



Fig. 17. — La Vierge et saint Jean. — Croquis à la sanguine pour une Crucifixion

par Frank Brangwyn.

Mais ce cosmopolitisme peut-il rendre compte de l'extrême diversité de l'œuvre ? Un compte partiel et insuffisant, semble-t-il. Une autre raison, bien plus forte, est l'étonnante facilité que l'artiste met au service d'une puissance de travail non moins étonnante. C'est cette facilité qui lui permet d'aborder toutes les manières, de jongler de toutes les techniques, anciennes ou modernes, et d'en inventer quelques autres par surcroît.

Tout ceci, néanmoins, reste assez extérieur à l'œuvre. Il a semblé utile de le noter parce que les remarques qui suivront doivent nécessairement négliger certains aspects de l'art de Brangwyn. Et par le fait que l'artiste a tout essayé, — tout réussi peut-être —, il se trouvera toujours dans son œuvre des exemples pour infirmer les essais de synthèse quels qu'ils soient.

***

Cependant, il s'agirait de dégager de l'œuvre le caractère qui lui appartient en propre. Comme ce caractère est loin d'être unique, il faut essayer de préciser celui qui semble le plus vitalement lié au tempérament artistique et humain de l'artiste. C'est lui qui, Dieu sait par quels méandres, se fait de plus en plus clair et devient dominant dans les dernières phases de l'activité de Brangwyn. Tâchons de dire quel il est, d'où il vient, et comment il se manifeste.



Fig. 18. — Prédication de saint Aidan. — Carton de mosaïque pour l'église Saint-Aidan à Leeds
par Frank Brangwyn.

Verhaeren a fort justement noté que Brangwyn voit grand, naturellement et sans effort. Encore faut-il préciser, car il existe bien des manières de voir grand. Brangwyn possède la sienne ; elle lui est propre et constitue le meilleur de son originalité. Si Brangwyn voit grand tout ce qu'il regarde, il faut ajouter qu'il a tout regardé, avec un égal intérêt. Le détail, — ce qui rationnellement serait un détail — arrête souvent son regard d'Anglais amusé. Et ce détail, il le voit grand à son tour. Il le voit dans sa valeur indépendante.

Mais que devient alors l'unité, l'interdépendance, la hiérarchie, en un mot, la composition ? C'est là qu'intervient le sens décoratif de l'artiste et plus spécialement la formule décorative dont il usera de plus en plus, et qui semble tenir au plus profond de lui-même.

Quand Brangwyn a eu la vision monumentale d'un détail, il pouvait sans doute l'isoler, l'élever à la dignité d'une chose principale. Il l'a fait souvent et, poussé peut-être par la technique spéciale de l'eau-forte, il a pu donner l'impression que telle serait sa véritable manière. Nous croyons que depuis lors, il est arrivé à des solutions plus conformes à son tempérament, par l'épanouissement de son instinct de l'ordonnance décorative. Cette ordonnance, il ne la conçoit pas d'ailleurs sous la forme d'un sobre équilibre de larges plans, et moins encore comme un équilibre de grandes masses. Il ne la conçoit même pas, lui, l'infatigable dessinateur, comme un balancement du rythme de l'arabesque. Ce qu'il cherche est comme un grouillement de petites facettes, une imbrication parfaite de formes et de couleurs indépendantes.

N'est-ce pas par là qu'il tient le plus profondément aux Flamands, tandis que par d'autres aspects, il s'écarte d'eux aussi radicalement que possible ? Je pense ici à ces vieilles tapisseries flamandes qu'il vit tout enfant, et dont, pendant trois ans d'apprentissage, W. Morris lui fit exécuter des facs-similés. Ne seraient-ce pas ces vieilles choses souvent contemplées, manipulées, étudiées dès l'enfance, dont la technique a réveillé en lui et orienté un instinct artistique encore indéterminé, mais qui le prédisposait déjà à voir toutes choses comme les petites unités chatoyantes d'un grand puzzle : la vie ? Son art allait entreprendre de le reconstruire et d'en faire resplendir les équivalences.

Mais ceci est beaucoup plus qu'une technique. Cela répond à un sentiment plus profond : l'amour de la vie, ou si l'on veut, l'admiration de l'être. Brangwyn s'est extasié devant la merveille de l'existence. Par le seul fait qu'elle existe, la moindre chose devient unique et grande aux yeux de l'artiste. Son art la ramasse, la sauve, la conserve. Il lui fait un sort dans son œuvre et en la magnifiant, c'est le mystère même de l'existence qu'il magnifie.

On se demandera quel peut être le rapport de ce sentiment à la formule décorative de Brangwyn. Il serait assez vain de rechercher lequel des deux a pu déterminer l'autre. Ici deux choses se sont rencontrées ; elles ont travaillé d'accord. Et je vois aussi que ces deux choses sont venues de plusieurs côtés à la fois : d'un certain atavisme, de certaines circonstances, mais aussi de goûts innés, de prédispositions et même, de conceptions réfléchies. Elles comportent ainsi de l'extérieur, du matériel, de l'intérieur, du spirituel peut-être. Et c'est parce que ces deux choses : l'amour de l'existence exprimé par une technique décorative, viennent de tant de côtés à la fois qu'elles sont situées au cœur même de l'œuvre de Brangwyn et constituent sa valeur la plus personnelle et la moins transitoire.

Quoi qu'il en soit d'ailleurs, ce rapport est réel ; et il suffit de rele-



Fig. 19. — Mort de saint Aidan. — Carton de mosaïque pour l'église Saint-Aidan à Leeds
par Frank Brangwyn.

ver quelques éléments de la méthode de Brangwyn pour comprendre combien elle répond à ses exigences profondes de sa conception du Beau.

Brangwyn, nous l'avons noté, ne cherche guère le rythme d'une arabesque unique ou tout au moins dominante. Presque toutes les lignes morcellent l'œuvre, en se refermant sur elles-mêmes. Ainsi s'isolent les détails, et le mouvement de leur dessin — qui les cerne souvent d'un trait accusé — n'appelle pas le prolongement qui les relierait à un mouvement d'ensemble. D'autre part, si certaines œuvres sont construites sur un équilibre de grandes masses, il semble néanmoins que l'artiste préfère travailler en surface plus qu'en profondeur, au point de négliger parfois le rapport des différents plans. Enfin, l'équilibre des grandes surfaces me semble déterminé dans certaines œuvres bien plus par les besoins de leur technique particulière que par une prédilection de l'artiste.

Il ne reste plus alors que l'équilibre des petites facettes indépendantes, mais parfaitement enchâssées. Cette méthode permet de conserver tous les détails et de leur donner à chacun tous ses soins — je dirais presque : tout son amour. Et comme d'ailleurs, la composition tend vers la surface plane, sans profondeur, cela force l'artiste à étayer tellement chaque petite unité de forme ou de couleur, que rien sur la toile ou le carton ne peut manquer d'être rempli. Cela conduit à la surcharge. Tout espace vacant est prétexte à figure autonome et l'appelle ; et s'il arrive qu'un espace doit rester vide, son contour sera tellement étudié et poussé, que cette chose où il n'y a qu'un peu de ciel, un peu de lumière, un peu d'air, devient à son tour une unité existante, avec sa raison d'exister.

Avec cela le détail peut rester parfaitement expressif. Deux ou trois mains dont les architectures différentes s'emboîtent, deux ou trois pieds remarquablement construits, remplissent une place franchement délimitée et là, comme dans leur domaine propre, ils paraphrasent à leur façon le thème principal exposé tantôt par les visages et plus souvent par les attitudes d'ensemble des corps.

Presque tous les caractères de l'œuvre de Brangwyn peuvent être ramenés comme à leur source, à cette conception décorative du Beau vivant. C'est ainsi — pour ne citer qu'un exemple — qu'en négligeant l'expression par l'arabesque unique ou par l'équilibre des grandes surfaces (qui sous-entend une arabesque), l'artiste en arrive naturellement à y suppléer par la répétition. Un même geste est repris coup sur coup par différents détails isolés. L'œuvre de Brangwyn est pleine de ces insistances. Qu'importe que le procédé soit primitif : il est d'ailleurs logique comme tout ce qui est primitif. Mais il permet surtout d'intégrer dans l'unité de l'œuvre tout le réel passionnément étudié et d'enchâsser sans dommage dans un ordre qu'elles contribuent à réaliser, toute la variété et toute la multiplicité des choses existantes.

Le seul énoncé de ces quelques remarques montre le danger d'une telle méthode. La merveille est sans doute qu'il ait fallu à Brangwyn cette périlleuse discipline pour soutenir l'abondance de sa puissance créatrice. Un sens décoratif extraordinairement sûr a pu le guider à travers les écueils. Mais il ne faut pas l'oublier : cet instinct serait sans signification et sans portée s'il n'était au service d'une poussée intérieure, ardente et impérieuse : le besoin de créer, de donner l'existence à des beautés nouvelles et de multiplier ainsi la joie que donne à l'œil et à l'âme le resplendissement de **ce qui est.**

Louis VAN DEN BOSSCHE.

Fig. 20. — Les Rabbins.

Eau-forte de Frank Brangwyn.



Fig. 21. — Sur la voie douloureuse.
Gravure sur bois de Frank Brangwyn.

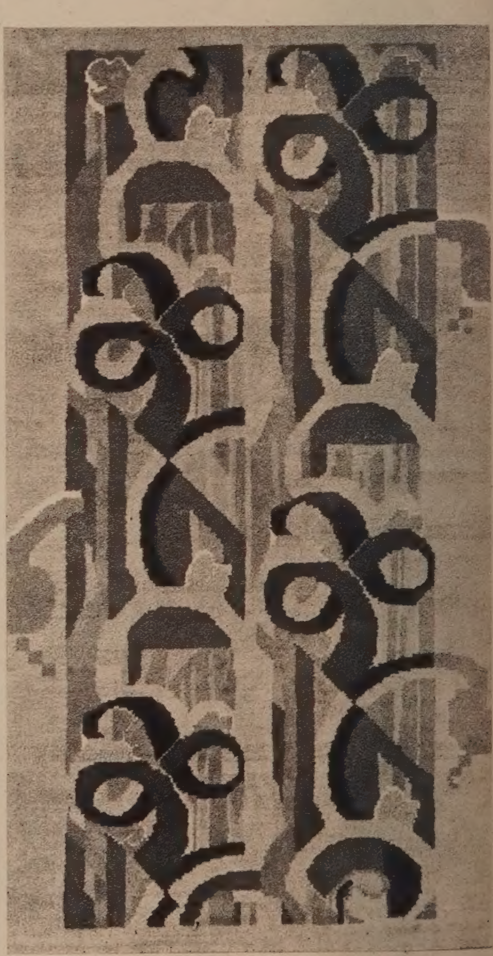


Fig. 22. — Dessin de tapis
par Frank Brangwyn.

F. JACQUES & FRÈRES

RUE DE DUBLIN, 15, BRUXELLES



Orfèvrerie - Mobilier - Ornements liturgiques

VITRAUX D'ART

Antoine Bessac

MAITRE-VERRIER

GRENOBLE (Isère) - FRANCE

Maison fondée en 1860 - 11 Grands Prix

A ce jour, plus de 4.000 églises sont parées de nos vitraux

Nombreuses références en France et à l'Etranger

Exportation dans le monde entier

NOTRE DEVISE :

Coloris, Dessin, Edification

(DÉPOSÉE)

Renseignements et devis sur simple demande

Marguerite Mazet

Domme (Dordogne) - France

Crée et édite des STATUES RELIGIEUSES

Crèche artistique
Vierge
Saint Joseph
Sainte Bernadette
Sacré - Cœur





Vient de paraître :

Un Projet d'Eglise au XXe Siècle

par A. MUNIER. (35 francs français.)

Un volume, grand in-8°, de 327 pages, avec 192 illustrations. et plans. Prêtres et architectes y trouveront un guide expérimenté pour tous travaux de construction, restauration, remaniements qu'ils auront à entreprendre.

Prospectus sur demande chez

DESCLÉE-DE BROUWER & Cie

Rue des Saints-Pères, 76bis, PARIS (VIIe)

et Quai-aux-Bois, 22, BRUGES (Belgique)



Exposition de divers travaux exécutés par les Filles de Marie de Rorschach (Suisse) d'après les dessins à grandeur de « L'Artisan Liturgique ».

ECRITURE ET ENLUMINURE

DES MANUSCRITS (IXe-XIIe Siècle)

par Dom BLANCHON LASSERVE, O. S. B.

Ouvrage de grand luxe, format in-4° raisin (33 X 25) contenant avec ses 10 fascicules supplémentaires, 88 planches en couleurs tirées sur Japon, 14 illustrations hors texte et de nombreux dessins dans le texte.



Réduction de la couverture.

Voici un ouvrage d'initiation mais qui par sa grande valeur s'adresse cependant aux professionnels de l'enluminure, tandis que par sa présentation soignée il appelle l'attention des curieux d'art et des bibliophiles. Pour l'écrire, l'auteur — un officier de marine devenu moine — a visité les principales bibliothèques de l'Europe, lu les vieux traités latins des moines scribes et enlumineurs, et il s'est pris d'émulation pour ces travailleurs silencieux qui passaient de longues années à écrire un livre. Tellement que ce sont vingt-cinq ans de pratique, de recherches et d'études qui composent la trame de ce livre d'allure si simple et dégagé de tout vain étalage d'érudition.

Plan de l'ouvrage

Dans la première partie, l'on trouvera sur l'histoire de l'écriture et de l'enluminure du IXme au XIIme siècle, des pages fort suggestives et qui « introduisent » à merveille dans l'étude de ces styles anciens. Les paléographes eux-mêmes y rencontreront à glaner. Au reste, il s'agit surtout d'apprendre à écrire et de connaître la technique du scribe-enlumineur : la seconde partie du livre s'y emploie.
Ici tout est dit avec précision et dans le menu détail, depuis la préparation des plumes jusqu'aux derniers soins à donner à la feuille enluminée, en passant par la confection du matériel (comme au moyen âge, on fabrique bien des choses soi-même, et à peu de frais), et une bonne leçon d'écriture. Une série de planches et de lettrines coloriées, plusieurs reproductions photographiques de différentes écritures apportent aussi leur enseignement; tandis que les renvois à de nombreux manuscrits et une bibliographie copieuse fournissent aux amateurs le loisir de se créer, auprès des bibliothèques, un fonds inépuisable de modèles trop longtemps oubliés. Une troisième partie enfin, et non la moins intéressante, est formée des 10 fascicules renfermant 80 planches en couleurs reproduisant, avec tous les soins désirables et directement d'après les originaux, des modèles choisis. Cette importante collection de documents de toutes les écoles est une fête pour les yeux et constitue une source abondante d'inspiration pour les travailleurs.

Conditions de vente :

Pour répandre le plus possible ce livre unique, « VERITABLE MONUMENT » comme on a bien voulu l'appeler, nous avons tenu à le mettre en vente aux prix les plus réduits.

Payement au comptant : Belgique et France, **400 francs.** Autres pays, **96 belgas** (port en plus).
Payement par mensualités : A la réception : **60 francs (14 belgas 40)** + 11 payements de **40 francs (9 belgas 60).**

Adressez les commandes :

aux Éditions de l'Abbaye de Saint-André par Lophem (Bruges)

VOUTES LEGERES en BRIQUES CREUSES

ÉGLISES, CHAPELLES, CLOITRES, HOPITAUX, ETC.



Ernest SUSSENAIRE

Spécialiste à Ecaussines

Etudes, Devis et Renseignements sans engagement.

Restauration de Voutes anciennes

UN SIÈCLE DE TRADITION

Trente années d'expérience personnelle • Les meilleures références

Même maison à Lille (Nord) : 7, Rue Georges Maertens

HELMAN

LE CÉRAMISTE D'ART

applique son métier à

L'ART RELIGIEUX

IL FAIT AUSSI LA

CÉRAMIQUE DE BATIMENT

Seuil, couvre-murs, dalles émaillées, etc.

Usine à Berchem-Sainte-Agathe

Exposition : Boulevard Adolphe Max, 130 • Bruxelles

TAPIS DU DESERT

OUVROIR INDIGÈNE DES SŒURS BLANCHES OUARGLA (Sahara)

Les Missionnaires, poursuivant au Sahara leur rude apostolat demandent aujourd'hui avec une humble confiance votre concours en sollicitant vos commandes qui viendront assurer la vie de leurs nombreuses ouvrières, les acheminant à la Vérité par la Charité.

Ils vous offrent un choix de tapis haute-mèche, de tentures et coussins, où la richesse profuse de l'Orient cotoie l'harmonieuse simplicité de l'Art Berbère.

ORNEZ VOS EGLISES ET VOS FOYERS

Vous serez les collaborateurs des Missionnaires

Pour renseignements, s'adresser à Madame la Supérieure des Sœurs Blanches, Ouargla (Sahara), Afrique.

TRAVAUX PUBLICS



Plans et devis sur demande



OUVROIR LITURGIQUE

(Oblates de Saint-Benoit)

RUE DES JARDINS, 1

NIMES (Gard)

(Anciennement rue Fénélon)

Chasubles, aubes, chapes et bannières brodées. Tous autres objets concernant le culte



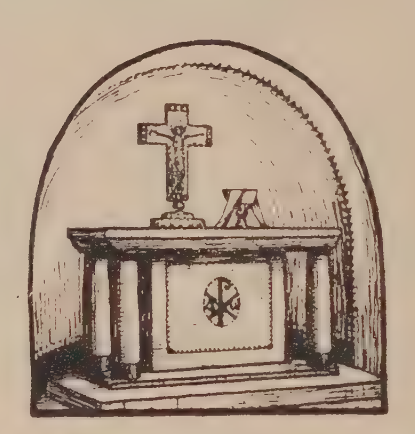
Fondée en 1783 ANCIENNE MAISON LOUIS GROSSÉ Fondée en 1783

A. E. GROSSÉ

15, Place Simon Stévin, 15 - BRUGES (Belgique)

VÊTEMENTS LITURGIQUES ▪ BRODERIE D'ART

CHASUBLES AMPLES - AUBES PARÉES - ANTEPENDIA
DAIS SOUPLES - BANNIÈRES - DRAPEAUX, etc., etc.
MODÈLES EXCLUSIFS -o- PROPRIÉTÉ DE LA MAISON



LES ATELIERS D'ART DE L'ABBAYE DE MAREDSOUS

ORFÈVRERIE
MOBILIER LITURGIQUE
BUREAU D'ETUDES

GRAND PRIX CHARLEROI 1911, GAND 1913, LIÉGE 1930.
GRAND PRIX ET MEDAILLE D'OR, PARIS 1923

SEULE

DE TOUTE LA PRESSE FRANÇAISE D'ARCHITECTURE

LA CONSTRUCTION MODERNE

est

hebdomadaire

C'EST DONC LA SEULE QUI PUISSE SUIVRE **L'ACTUALITE**

Chaque semaine, depuis plus de 50 ans, elle apporte aux Architectes de France la primeur des informations les plus récentes.
En quantité et en qualité, le volume de ses numéros, par mois, est le plus important (sans compter les nombreux suppléments).
Le tarif de publicité le plus avantageux. Diffusion régulière assurée par l'énorme proportion de ses **abonnés payants** dont le nombre dépasse les 4/5 du tirage.

NUMERO SPECIMEN SUR DEMANDE
Prix de l'abonnement :

Pour la France .... 100 francs par an.
Pour la Belgique .... 120 francs par an.
Pour l'étranger .... 140 ou 180 francs par an, suivant les pays.



Ecrire aux bureaux de « La Construction Moderne »
13, rue de l'Odéon - Paris (VI).

Les

VITRAUX DE L. BALMET

Artiste-Décorateur, Maître-Verrier à GRENOBLE

ne sont pas des travaux commerciaux;
ses verrières sont des œuvres originales très étudiées
qui sont appréciées par tous ceux
qui s'intéressent aux arts.

Demandez maquettes, projets et devis

Pour toutes vos broderies achetez la Revue

BRODERIES

Paraissant le 1er de chaque mois.



9 pages de lettres et dessins - 1 page littéraire
EN VENTE PARTOUT
France : **2** fr. — Etranger : **3** fr.
ABONNEMENTS
France ...... 1 an : **20** fr.; 2 ans : **35** fr.
Etranger ... 1 an : **25** fr.; 2 ans : **45** fr.
Primes superbes aux abonnées
Spécimen gratuit sur demande adressée au
Journal « BRODERIES », 6, rue Emile Zola, LYON (2me)



Cours pratique de broderie d'art

(Suite, voir page 877)

Partant de ce principe fondamental, les nbres seront obtenues par points très ser- s et ne laissant plus voir l'or. Les nuances termédiaires laisseront progressivement voir r au fur et à mesure qu'elles approcheront es parties claires. A ce principe, vient s'en outer un autre, une règle qui ne doit faire u'un avec lui, à savoir, la nécessité de dimi- uer la grosseur des fils de soie au fur et à me- re qu'on laisse voir plus d'or et qu'on arrive ers les lumières pour finir par une portion de . C'est d'ailleurs très logique, car il ne se onçoit guère qu'on couvre presque entière- ent l'or avec de gros fils clairs pour les lu- ières ou qu'on le couvre de trop nombreux etits points serrés pour rendre les ombres. e serait une sotte idée et une grande perte e temps, que de vouloir produire les mbres avec des fils aussi fins qu'aux emi-teintes ou qu'aux lumières, où il ut rendre le point presque invisible. ucune raison ne peut s'opposer à emploi de points relativement gros dans s ombres ; le résultat en est beaucoup us caractéristique, meilleur en tout oint, et en même temps beaucoup plus pide tout en étant réellement plus soi- né. Autant que possible il faut éviter s exécutions mesquines, même si les fets d'ensemble ne devaient pas y per- e car cela resterait quand même tou- urs une réelle imperfection. Com- ençons donc les ombres, les plus fortes nbres, avec un gros fil de soie, pres- ue aussi foncé que celui des lignes ncées. Deux ou trois fils au moins sont écessaires à l'aiguillée. Les points doi- ent se toucher partout où le degré ombre est sensiblement le même. Ce- ne veut pas dire qu'il faille les placer s uns sur les autres et provoquer ainsi es grosseurs de mauvais goût, dou- ant le nombre de points pour la même rface d'ombre et faisant perdre un mps souvent précieux. Partout où il oit y avoir des ombres de même force ns le travail, il convient de les exécu- aussi avec la même nuance et la ême grosseur de soie. Toutefois, lors- 'il doit y avoir un long dégradé, soit ou 6 nuances, il convient de travailler deux plus foncées à points très serrés et égale grosseur, ne laissant pas voir l'or. Tout plus donner un peu plus d'aise aux der- ers points de la seconde nuance comme our mieux faire sentir ceux-ci mais ne pas sser voir l'or quand même. Cette petite e donnée aux points avant de passer au gré d'ombre suivant, ou aux demi-teintes vant les cas, amènera doucement le dégra- prévu dans le dessin, et l'importance de s ombres par rapport aux nuances de soie vra être réglée d'avance sur le mode om- é. Pour éviter des transitions trop brusques, ns les grandes ombres surtout, là où se mine la teinte précédente, pour faire place une autre nuance, il convient de placer ses ints en lignes ondulées ou brisées et irré- lièrement, de manière à permettre aux deux ntes en présence, de se fondre en quelque te à leur jonction.

Suivant l'importance de l'ombre et aussi de qui reste de surface pour les autres ances, on espacera d'abord légèrement, puis un peu plus, ces points terminant en quelque sorte la grande ombre, et on indiquera déjà une certaine cadence de régularité assouplie qui facilitera beaucoup l'exécution des nuances qui suivent. Le travail de ces premières nuances à points serrés est parfois laborieux, peu entraînant et semble interminable. Il mettrait à bout la patience de plus d'une brodeuse, mais il ne faut pas s'y laisser prendre. Car autant le début est difficile et laborieux, autant la suite est agréable et entraînante. En effet, on est toujours heureux de constater que pour les autres nuances placées elles à points toujours plus écartés le travail semble avancer très rapidement et devient à chaque nuance plus beau, plus vivant, plus modelé, jusqu'à être un véritable régal pour le brodeur. Toutes ces fortes ombres exécutées, on continue le dégradé avec une nuance un peu moins foncée et un fil déjà plus fin. Partout où une même nuance doit être employée, il est nécessaire de la travailler avant de passer à une autre, de manière à faire progresser le travail partout en même temps. C'est une grave erreur de croire heureux de terminer le travail par petites parties car il n'est pas possible d'obtenir, de cette façon, un bon ensemble. Les points ne se touchent plus maintenant, mais sont espacés entre eux de l'épaisseur d'un demi-point, puis d'un point, à mesure qu'on approche de la place à donner aux autres demi-teintes et suivant toujours le projet ombré et peint de chaque partie, suivant son importance et sa surface, de manière à bien modeler et à faire voir qu'on arrive déjà à mettre du relief. La nuance suivante, plus claire et plus fine, tendra au même but, viendra adoucir davantage encore les ombres et dégrader celles-ci pour aller vers la lumière. Les points seront un peu plus distants encore que les précédents, soit d'une ou deux épaisseurs de soie, suivant les endroits et suivant le genre de modelé qu'on veut obtenir.

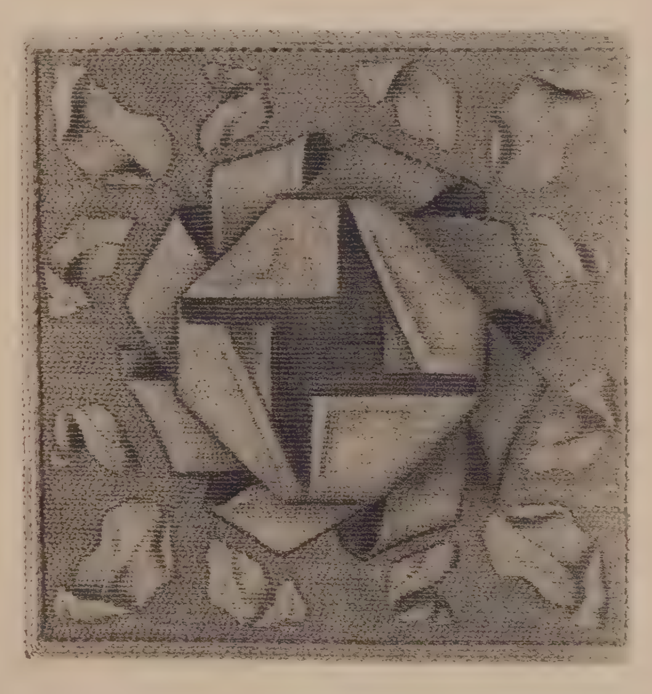


Fig. 216. — Travail de 6e technique. Excellente étude d'or nué, ayant tous les éléments d'ombre utiles pour bien s'exercer.

A partir des pénombres, il est quelquefois utile et même nécessaire d'employer deux grosseurs de soie dans une même nuance, c'est-à-dire que la seconde zone de cette nuance doit être exécutée à points légèrement plus écartés et un peu plus fins que les précédents. C'est un moyen avantageux pour travailler avec moins de nuances et cette simple opération aide beaucoup à bien nuancer et à adoucir les ombres. Il arrive aussi que certains plis de draperies, à cause de leurs dimensions étroites et de la rigidité de leurs lignes ne peuvent pas être bien exécutés en or nué par points régulièrement ou irrégulièrement contrariés. Ce genre de plis s'exécute alors par points en lignes continues, parallèles, le plus possible aux limites de ces plis. Chaque nuance est donnée par une ou deux lignes suivant la place disponible pour développer le modelé. Mais ici comme ailleurs, il faut respecter la progression des distances et la diminution de grosseur des fils à mesure qu'on approche des parties claires. On continue ainsi progressivement, nuance par nuance, en diminuant la force et la grosseur des points, en laissant apercevoir toujours plus d'or à mesure qu'on veut mettre plus de lumière jusqu'à ce qu'enfin on ne soit tenu qu'à fixer l'or de loin en loin par points très fins et de nuances claires ou semblables à l'or. On ne dépassera pas cependant une distance raisonnable entre ces points clairs, de façon que l'or reste encore solidement fixé. Ces points très fins et très clairs ne seront d'ailleurs que faiblement aperçus sur l'or et ne nuiront en rien à l'effet lumineux de celui-ci. Le travail de l'or nué ainsi traité est nécessairement un très beau travail, d'une exécution correcte et vivante, agréable à voir et constitue une œuvre de valeur.

Si ce travail des ombres demande un peu de patience et paraît un peu lent à cause des points serrés, celui des lumières, par contre, où la surface à remplir est cependant plus grande en général, semble aller vite et fait bien oublier la longueur des ombres. En effet, lorsqu'on en est aux lumières, on a l'impression que le travail apparaît tout à coup terminé, tant l'achèvement en paraît rapide. Lorsque la dernière nuance claire est brodée, tout est terminé dans l'or nué, il n'y a plus rien à y ajouter ni à retrancher, le travail est parfaitement au point (voir fig. 216 : rose stylisée exécutée en or nué). Cependant, il est d'usage assez fréquent qu'on souligne les bords des vêtements, les moulures des architectures et généralement les arêtes de tous genres, avec de petites cordelettes en or fixées à points cachés dans la torsion de l'or. Il ne faut évidemment pas abuser de ces cordonnets, surtout en les employant trop gros, mais utiliser de fins cordonnets, et les placer à propos. Ils achèvent merveilleusement le travail, en y ajoutant un beau reflet discret. Certaines de ces lignes soulignées de cette façon avec un cordonnet d'or, gagnent encore à être bordées d'un liseret foncé, au point lancé refendu, ou en conchure à la broche. De même les limites du travail d'or nué seront renforcées s'il y a lieu, d'une assez grosse ligne de soie foncée, afin de cacher les tournants de fil d'or. Ces bordures ne sont pas nécessaires, lorsque l'or nué est exécuté sur tout un ensemble, formant plutôt un travail entier de sixième technique. Car, dans ce cas, à moins de vouloir renforcer les lignes d'ombre ou de

séparation déjà faites par l'exécution de l'or nué, il n'y a pas de tournants d'or à cacher, ceux-ci étant aux extrémités de l'ouvrage. Il fut un temps où la cinquième et la sixième techniques s'exécutaient en plusieurs parties, qu'on réunissait ensuite pour en faire un tout. C'était à coup sûr déjà la division du travail. Les uns exécutaient les architectures, les fonds, les pavements et laissaient la place libre pour appliquer plus tard les personnages qui étaient faits par d'autres brodeurs. Bien que les spécimens de ce genre de travail soient appréciés quant à la technique séparée, comme exécution de points, on n'en est pas moins unanime à constater que ce procédé de réajustement est défectueux et qu'il est à combattre, tant pour le principe de l'unité du travail que pour la solidité, la durée et la possibilité de restaurer plus tard le travail.

En effet, les personnages ne faisant pas partie intégrante du travail qui est en dessous, doivent être fixés par des bordures souvent grossières, nécessairement grosses et bien des fois disproportionnées avec les parties brodées qu'elles entourent. Ces bordures sont nécessairement aussi en relief et, tôt ou tard, elles s'useront avant le reste du travail. Ces mauvaises bordures une fois usées, si on n'y prend garde, permettront aux sujets d'être enlevés aisément, de se déchiqueter rapidement, pour enfin disparaître. Et si par bonheur tout reste en place pendant quelques siècles, la restauration sera très difficile sinon impossible, tout n'étant pas brodé sur la même toile. Les sujets appliqués ne permettront pas de consulter à loisir le verso de leur exécution pour la reconstitution du travail ou l'enlèvement des fils rompus. Nous étudierons cela avec beaucoup de détails dans notre cours prochain sur la restauration des broderies anciennes. Quoi qu'il en soit, cette manière de traiter les cinquième et sixième techniques déprécie le travail de beaucoup et il ne faut vraiment la tolérer que lorsqu'il n'est pas possible de faire autrement, soit à cause des dimensions du travail, soit qu'il s'agisse de surcharges imprévues lors de l'exécution du projet. Les facilités qui peuvent éventuellement résulter de la division du travail ne sont pas suffisantes pour justifier le procédé. Le fait que celui-ci dégrade le travail et lui enlève sa valeur doit le faire abandonner. D'autre part, si ce procédé est employé par un même brodeur exécutant les deux parties, cela devient déraisonnable et l'artisan n'en retire aucun profit. Au contraire, le travail en souffrira considérablement. Les inconvénients : déformation, manque de solidité, perte de temps, risque de ne pas réussir prouvent assez qu'il serait bien plus simple et plus sage de respecter tout simplement les cinquième et sixième techniques dans leurs vrais principes.

Le modelé et le relief étant d'une grande importance dans la technique de l'or nué, certains brodeurs anciens ont cru bon de pousser cette idée de relief « réel » à l'excès. Témoins ces pièces d'or nué en relief garnissant des coffrets, tout comme on le ferait en bas-relief. La technique de l'or nué en elle-même y est parfaitement traitée mais on a, en plus de la technique, provoqué un relief « réel », soit en repoussant par le verso toutes les parties saillantes, soit, ce qui est plus probable, en bourrant de coton ou de lin, ces mêmes parties, avant de tendre l'or. Exactement à la manière des galons ou architecture or en relief. Nous avouons que le travail est beau et respectable, qu'il a été très bien conçu et bien exécuté en ce qui concerne la technique. Mais constatons aussi que le rôle de la broderie n'est pas de simuler une ciselure, un bas-relief ou un modelage en terre cuite. Un travail d'art de technique bien déterminée, bien appropriée, ne devrait jamais empiéter sur la technique d'un métier d'art qui en est totalement différent.

Nous avons dit que l'or nué se faisait généralement sur deux fils d'or, suivant les bonnes règles de la technique. Mais il est quelquefois nécessaire ou du moins utile de déroger à ce principe ; par-ci par-là, certaines lignes, certaines surfaces demandent à être traitées sur un seul fil d'or. Il ne faut cependant le faire ainsi que s'il y a nécessité bien reconnue, car l'ensemble n'y gagne pas en beauté ni en valeur artistique. De plus, les points de soie se posent beaucoup moins bien et le travail demande plus de temps. Certaines lignes horizontales ou approchant de l'horizontale seront cependant mieux rendues sur un fil, l'exécution sur deux fils faisant grossir démesurément ces lignes et obligeant les points à devenir trop grands. Quelques pièces d'or nué, entièrement exécutées sur un seul fil d'or, ont été mises à l'honneur au Moyen âge. Dans ces ouvrages, les figures et les chairs étaient même exécutées en or nué sur un fil. Mais il faut bien reconnaître que cette interprétation de la technique n'est pas du tout conforme aux règles établies. Le travail manque de fermeté dans le dessin, dans le modelé et a nécessité plus du double de temps que la technique normale sur deux fils d'or. Il est plus que certain que cette méthode absolument trop raffinée, aura été essayée par des mains féminines, désireuses d'imiter les miniatures de l'époque ou des peintures aux couleurs trop fondues pour la broderie. Cette méthode n'est pas à conseiller ni à encourager mais à déconseiller.

La belle technique de l'or nué permet assurément de modeler finement le travail, si on en a le désir, ou si le projet le demande. Elle est même à ce sujet, beaucoup plus précise et donne plus de facilité que toutes les autres techniques. Précisément, en raison des points ne comportant que deux fils d'or à la fois et donnant une progression lente des diverses nuances, lorsqu'on veut passer par toutes celles-ci et dégrader à la fois les nuances et les grosseurs de points jointes à leur écartement. Mais il faut user de cet avantage avec modération, ne pas en abuser, car le travail prendrait bien vite un aspect d'image polychromée et perdrait tout ce qu'on attendait logiquement de la technique. Certaines parties peuvent cependant être plus finement traitées, si le projet le prévoit et s'il est nécessaire de faire valoir certains détails de quelque importance. Toutes les autres parties doivent être traitées largement, le travail doit garder tout son caractère de progression de nuances et d'ombre, à l'encontre de la peinture, et faire sentir qu'on a opéré par zones de nuances volontairement limitées. Pour donner de la variété au travail d'ombre, il sera nécessaire que les différentes progressions ne soient pas absolument pareilles, du moins en ce qui concerne les nuances se ressemblant. Ici, on supprimera l'une, là on supprimera l'autre. Pour la technique de l'or nué, on peut, sans risque d'exagérer, employer des teintes bien fortes, vivantes et franches. L'or, le bel or sans mélange, adoucira les teintes les plus vives, harmonisera les nuances au point de les confondre avec lui. Les petites ombres occasionnées par les tournants de points sur les fils d'or, ainsi que les ombres des fils eux-mêmes, donneront assurément à l'ensemble des nuances et au travail tout entier, un aspect inexplicable de beauté et de douceur dans les teintes et le modelé. Il est, d'autre part, parfaitement inutile de multiplier les gammes d'une même couleur, quelques gammes suffiront amplement dans chacune des couleurs de base. Par exemple : quatre gammes de rouge (par cinq ou six nuances). Rouge-orange, rouge vif ou carmin, rouge-brun et rouge lie de vin ;

Quatre gammes de vert : vert mousse, vert olive, vert nature et vert d'eau (également par cinq ou six nuances chacune);

Quatre gammes de bleu : bleu indigo, bleu roi, bleu paon, bleu cendré ;

Quatre gammes de brun : brun-jaune or, brun-beige, brun vieil or, brun-rouge ;

Deux gammes de gris, deux gammes de violet, quelques gammes neutres, du noir et du blanc.

En voilà bien assez, pour multiplier à l'infini les variétés d'harmonies de couleurs.

En résumé, l'or nué est la technique la plus belle, la plus agréable à voir et à exécuter, la mieux faite pour réussir le modelé en broderie, celle où l'on a la certitude de faire du travail de réelle valeur et d'obtenir toujours de ravissants résultats. Le brodeur arrive, en effet, par cette technique, à modeler son sujet, aussi bien qu'un modeleur le ferait avec sa terre plastique. Chaque trait foncé qu'il met, chaque ombre qu'il fait, sont comme le coup de pouce du modeleur qui enfonce à son gré la plastiline suivant l'effet qu'il veut obtenir. Il ne faut pas croire que ce soit un tour de force à réaliser, et que l'or nué exige un talent vraiment spécial. Le travail est, au contraire, abordable par beaucoup de bons brodeurs. Bon nombre de draperies, qui seraient difficiles à rendre convenablement au passé refendu, deviennent agréables à faire et faciles à exécuter en or nué. L'or nué ne connaît pas les changements de reflets, quelquefois très intéressants au passé courbe, mais si souvent nuisibles et néfastes au rendement du modelé. Dans l'or nué, le sens des plis de draperies importe peu, leur grandeur ou leur difformité n'incommode nullement le brodeur qui dispose de toutes les ressources pour obtenir un beau travail. Le brodeur qui connaît le dessin, la peinture et le modelage, qui sait broder les draperies au passé refendu, doit incontestablement savoir broder les mêmes draperies en or nué. Il faut, j'en conviens, plus de temps — environ trois fois plus — pour l'or nué que pour le passé refendu mais, en revanche, le travail vaut au moins dix fois plus. Voilà assez de raisons pour nous convaincre tous et toutes d'apprendre au plus tôt cette belle technique, le plus bel héritage que nous aient laissé les maîtres-brodeurs du Moyen âge.

Voici pour terminer nos entretiens sur cette sixième technique, en ce qui concerne l'or nué, quelques belles pièces encore exécutées en cette belle technique.

Un superbe corporalier, exécuté en or nué, à la fin du XVIme siècle (fig. 217).

Beaux médaillons de parements, réalisés en or nué, au XVIIme siècle (fig. 218).

Pièce remarquable par son exécution de la figure et des chairs, sur un seul fil d'or (fig. 219).

La sixième technique diffère dans son ensemble de la cinquième, spécialement parce que tout est exécuté en or nué mais aussi en raison du travail des figures et des chairs qui sont généralement brodées au passé refendu « sur l'or ». Au contraire, en cinquième technique, la place des figures et des chairs est laissée libre sans or. On brode à même le tissu ou la toile de métier.

Il ne serait d'ailleurs pas logique d'agir autrement pour la sixième technique puisque l'or se couche de bout en bout du travail et, par conséquent, passe sur tout ce qui est à broder, même les têtes et les chairs. Il serait mauvais et peu solide de couper les fils d'or chaque fois qu'ils passent sur ces figures et ces chairs.

(A suivre.) Alfred PIRSON.

Un sanctuaire rustique au Canada français



U Canada Français, les Communautés religieuses, dont la prospérité n'est égalée que par leur bienfaisance, ont presque toutes des maisons de campagne perdues dans elque coin de la forêt ou dans les hautes ntagnes. Les Pères ou les Frères y vont ser une partie de leurs vacances sans touis se soustraire à leurs devoirs religieux. r se délasser l'esprit, ils se livrent à des aux manuels et réalisent même des œus d'art peut-être susceptibles d'intéresser lecteurs de l' « Artisan Liturgique ».

e Petit Séminaire de Joliette, au nord de ntréal, dirigé par les Clercs de Saint-Via- (1), a sa maison de campagne dans les rentides. Ces religieux viennent de conire un sanctuaire rustique et artistique en loitant presque exclusivement les resrces qu'on peut trouver dans les bois. Les cédés de construction qu'ils ont employés manquent pas d'ingéniosité ni d'originté.

u début de la colonie, quand les Français ablirent sur les bords du Saint-Laurent, les miers colons durent faire appel à la forêt ge pour le matériel de leurs habitations. Sans doute le bois s'offrait avec abondance, mais ils n'avaient pour le couper et le tailler que leur hache. Aujourd'hui encore, les braves, qui veulent élargir la patrie, comme la famille de Marie Chapdelaine, sont forcés de prolonger la tradition de bâtisses faites de troncs d'arbres empilés les uns sur les autres. C'est ce qu'on appelle au pays une bâtisse « pièces sur pièces ». Les bûches, ordinairement de cèdre, sont jointes à chaque angle de la maison par un assemblage à queue d'aronde. A cause de la rigueur du climat, surtout en hiver, il faut que les murs restent vraiment imperméables et soient capables de garantir les habitants du froid autant que de l'eau. Pour obtenir ce résultat, on bouche tous les interstices en y pratiquant un calfeutrage tassé à bloc et que l'on recouvre à l'extérieur d'un mince enduit de ciment. Si l'on tient à garder à la surface de l'aubier sa teinte fraîche et dorée, on y met une couche d'huile à laquelle on a mêlé un peu de créosote.

C'est précisément d'après ces méthodes que les Clercs de Saint-Viateur de Joliette ont construit leur petite église au sein de la forêt. Mais, au lieu de se contenter d'élever un édifice quelconque, ils ont tenté, et non sans succès, d'y mettre un peu de style. Le Rév. Père Corbeil, C. S. V., a été l'architecte et le sculpteur de cette chapelle (fig. 25).

Le bâtiment comprend un corps de bâtisse central avec deux transepts à l'arrière. La façade, percée d'un œil-de-bœuf, est flanquée d'une tour carrée que surmonte un clocher muni d'abat-sons (fig. 28). On a réservé l'intérieur de la tour pour la sacristie

Au centre préside une statue de Marie.



Fig. 23. — Notre-Dame de Clermoutier.

(1) La Communauté religieuse des Clercs de Saint-eur a été fondée en 1831 par l'abbé Louis Quer- du diocèse de Lyon. Elle a pour but : l'enseigne-t de la doctrine chrétienne et le service des saints ls.



. 24. — Chapelle de Notre-Dame de Clermoutier (Canada). — Vue intérieure.



Fig. 25. — Chapelle de Notre-Dame de Clermoutier (Canada). — Vue extérieure.

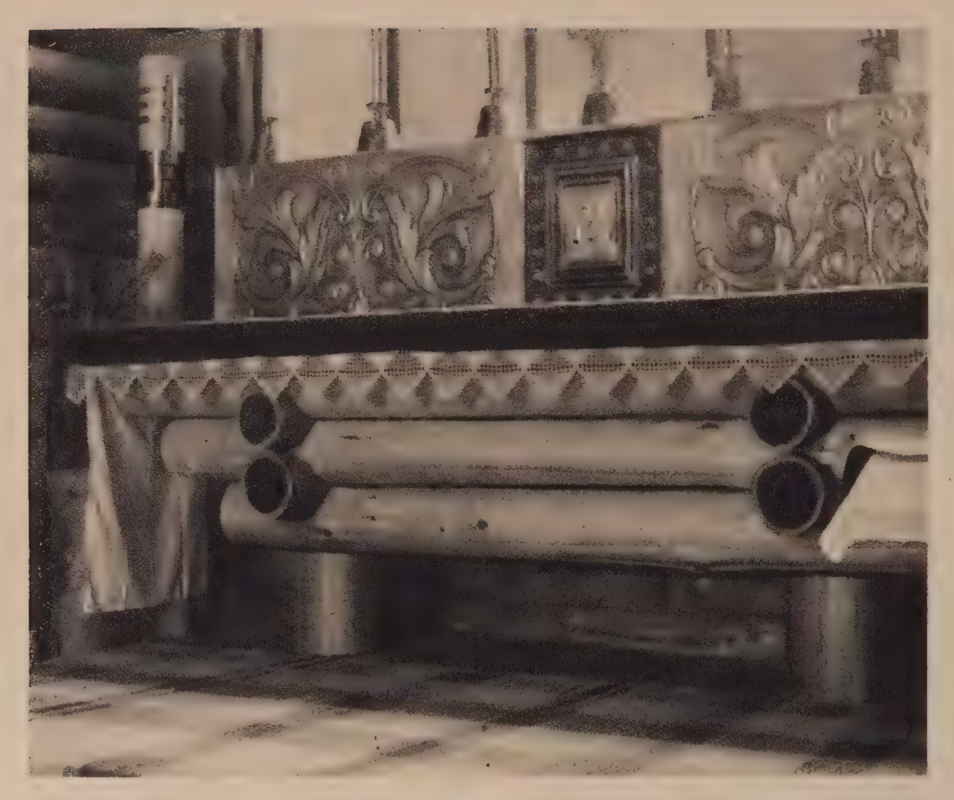


Fig. 26. — Chapelle de Notre-Dame de Clermoutier (Canada). Le maître-autel.

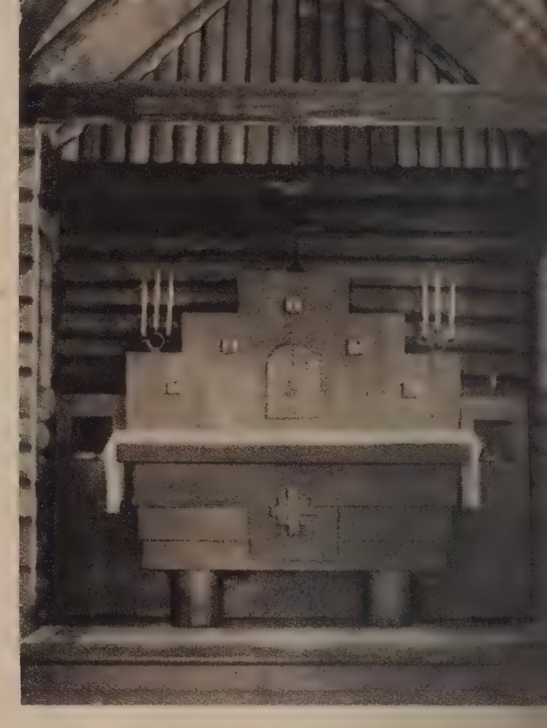


Fig. 27. — Chapelle de Notre-Dame de Clermouti (Canada). — Autel du transept.

C'est Notre-Dame de Clermoutier (Clericorum Monasterium), patronne du sanctuaire. Le détail de la statue en pin rouge, de 2 mètres de haut (fig. 23) laisse voir la pensée de l'artiste : c'est la Vierge-prêtre qui prie dans un profond recueillement.

A l'intérieur, les murs présentent la même apparence qu'à l'extérieur.

Au fond de l'abside se dresse le maître-autel sous un grand vitrail en couleurs, représentant le Christ en croix au milieu des anges (fig. 24). Le vitrail a été peint sur place avec des procédés spéciaux, mais sur verre ordinaire.

Comme il est facile de le voir, le maître-autel est dans le même style que l'ensemble (fig. 26). Il a 3 mètres de largeur. Le rétable est en étain repoussé, et la bordure du tabernacle est en cuivre. Pour le rétable, la croix et les chandeliers on sent que l'artiste s'est inspiré du maître-autel de Saint-Louis de Vincennes, à Paris.

Peut-être les connaisseurs jugeront-ils que les sculptures sont ici un peu trop délicates et menues en regard du reste. Une ornementation plus massive aurait, semble-t-il, mieux convenu. Mais tous admireront sans réserve le tombeau de l'autel qui, dans sa simplicité rustique, donne une impression de majesté non moins que de solidité

De chaque côté de l'abside, il y a des autels. L'un, à droite, est dédié à Sainte Thérèse de l'Enfant-Jésus. La statue en bois reproduit la Sainte Thérèse de Fernand Py. L'autre, à gauche, est dédié à Saint Viateur, patron de la Congrégation. Disciple de Saint Just et lecteur en la cathédrale de Lyon au IVme siècle avant de suivre son évêque dans le désert de Scété, le jeune clerc s'est distingué par sa piété, sa pureté et son amour de la parole divine. Son attitude correspond à ses vertus : il lève les yeux vers le ciel, porte un lys dans la main droite et l'Evangile dans la main gauche. La statue, encore en bois, a été sculptée par Bourgeault de Québec.

Au fond d'un des transepts, on aperçoit un autel en pin avec une porte de tabernacle en cuivre repoussé, exécutée d'après un dessin de l' « **Artisan Liturgique** » (fig. 27). Le cadre donne une assez juste idée de la charpente et de l'aspect intérieur de la construction.

Voilà un temple assez original et qui, cependant, n'a coûté que du travail fait avec goût. C'est un hymne de la forêt à la gloire de Dieu. Ainsi la montagne dit sa louange au Seigneur. Sur le frontispice on pourrait graver ces paroles du **Canticum trium Puerorum** : « Benedicite montes et colles Domino : benedicite universa germinantia in terra Domino ».

Quoique ce genre ne soit peut-être pas prêt d'entrer dans l'architecture officielle, nous avons tenu à le signaler, parce que, dans certaines missions où la pierre est rare et où le bois abonde, on pourrait s'en inspirer pour y faire, malgré des moyens très restreints, une œuvre de piété et de beauté.

P. E. FARLEY, C. S. V.



Fig. 28. — Tour de la chapelle de Notre-Dame Clermoutier.

La décoration de l'Eglise de Charquemont (DOUBS)

LA coquette petite ville de Charquemont est située non loin de la Suisse, dans un décor très pittoresque. Son église a été reconstruite récemment, car l'ancienne menaçait ruine. Ine partie seulement put être sauvée : chœur.

Le curé de cette église nouvelle, Monsieur e chanoine DEGOIS décida de faire appel l'architecte Louis BOURQUIN pour diriger la décoration et l'ameublement de cet édifice. Bien que le sanctuaire fût du XVe siècle, on voulut lui donner une décoration moderne. On se rapprochait ainsi davantage des anciens bâtisseurs qui, eux aussi, étaient de leur temps, et ne craignaient pas d'introduire dans une église bâtie par leurs aïeux du XIIe ou du XIIIe siècles des éléments nouveaux de décoration.

L'ensemble est haut en couleur. Les voûtes ont été peintes dans les tons saumon avec pénétrations d'un vert pâle très net, opposition qui eût pu être dangereuse si les scènes du dessous n'avaient, par leur intensité, éteint les parties hautes. Le soubassement est en brun-rouge soutenu.

Lorsqu'on se place devant le sanctuaire, on se rend compte de l'heureux effet obtenu par deux éléments : au premier plan, le haut rétable d'autel en mosaïque, au second les peintures murales plus aérées, sur lesquelles se détache sans dureté le riche matériau que constituent les facettes brillantes des petites pierres juxtaposées.

L'autel est monumental. Il comporte essentiellement une table de marbre de très forte épaisseur reposant sur des colonnes de même matière, serties d'or et coiffées d'un chapiteau au dessin simple et vigoureux. Sur le gradin d'autel constitué par une tablette assez épaisse posée sur consoles sont placés les chandeliers. Le fond d'autel, où est représenté le martyre de Saint-Etienne, s'inscrit dans un vaste triangle de marbre (fig. 29). Tout en admirant la ligne de cet autel, la belle exécution du rétable en mosaïque, nous eussions préféré voir reléguer cette dernière au second plan, de façon que la table du sacrifice fût dégagée de toutes parts.

La table de communion (fig. 32) a été réalisée dans le même style que l'autel. C'est une table solide sur douze pieds sertis d'or à leur partie haute et cannelés. Au centre, un panneau de mosaïque bien composé représente l'Agneau de Dieu entouré de douze colombes, symbole des douze apôtres.

Une attention spéciale doit être accordée à certaines scènes du peintre CHAPLEAU : la Crucifixion dont le vigoureux dessin et la prenante sensibilité font une forte impression, et le panneau représentant Dieu le Père et Dieu le Fils, dont les tons sont chauds et le modelé savant.

Les bronzes d'autel et les appliques ont fait l'objet d'une étude spéciale ; l'architecte a tenu à en dessiner lui-même tous les éléments. Les chandeliers (fig. 30) sont à doubles souches étagées, les pieds s'étendent dans une originale conception, le mariage du bronze doré et du cuivre chromé est heureux. La croix d'autel (fig. 31), les appliques à souche ou électriques sont traitées dans le même esprit moderne.

En résumé ensemble vibrant, bonne et belle œuvre qui enrichira cette part du patrimoine artistique que constituent les églises de France, bâties ou décorées par des artistes qui savent garder le sens de la mesure, qui savent être originaux sans être excentriques.

Marcel DESCHAMPS.



Fig. 29. — Maître-autel de l'église de Charquemont (Doubs).

Architecte : L. Bourquin; mosaïste : Mauméjean; marbrier : L. Mouret; peintures de E. Chapleau.

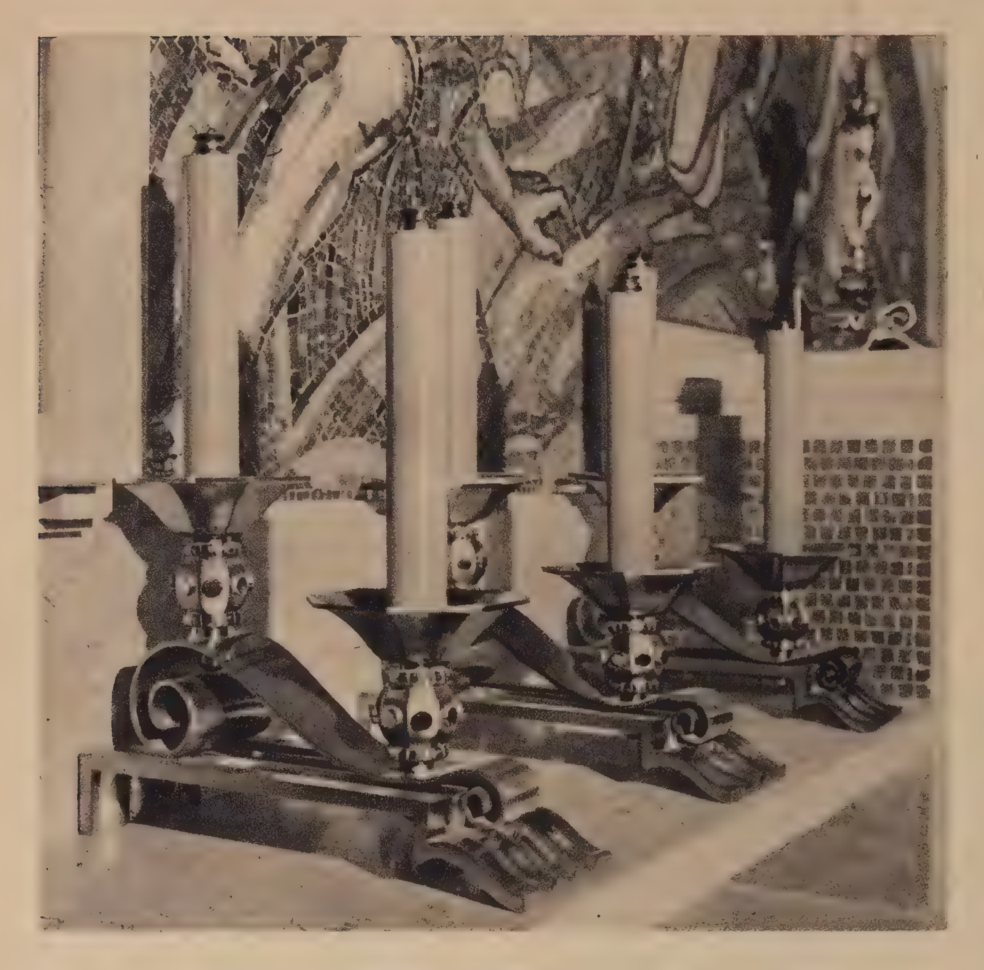


Fig. 30. — Eglise de Charquemont (Doubs). — Chandeliers d'autel.
Composition de L. Bourquin, exécution de G. Mouret.



Fig. 31. — Eglise de Charquemont (Doubs). — Croix d'autel.
Dessin de L. Bourquin, exécution de G. Mouret.

Fig. 32. — Eglise de Charquemont (Doubs). — La table de communion.
Architecte : L. Bourquin.

Quelques églises des régions dévastées



EPUIS plusieurs années déjà nous avons attiré l'attention de nos lecteurs sur l'intérêt présenté par les nombreuses églises reconstruites dans les régions dévastées : dans l'Aisne, dans la Somme, dans la Meuse, dans le Nord, le Pas-de-Calais, etc.

Nombreux sont les clochers qui de nouveau se dressent, tels des phares indiquant aux fidèles la maison où Dieu les attend, nombreuses les voûtes qui de nouveau s'in-
linent dans un geste pieux pour abriter l'autel où chaque jour se enouvelle le divin sacrifice, pour abriter le tabernacle où le Christ st présent sous les espèces du pain. Le Pas-de-Calais compte à ui seul 260 églises dévastées dont 230 ont dû être ou sont à re-onstruire entièrement. Les autres départements du front sont à peu rès dans le même cas.

Il serait certes intéressant, très intéressant, de passer en revue outes les églises des régions dévastées, de constater l'effort fourni ar nos architectes pour réaliser une œuvre personnelle, originale t cependant empreinte de l'**esprit** de la tradition léguée par les rands bâtisseurs d'autrefois.

Nous nous bornerons à apporter une contribution à cet inven-aire en examinant aujourd'hui quelques-unes des églises nouvelles.

Voici d'abord dans la Somme l'église de la Vilette à Rollot. La açade principale (fig. 34) a belle allure avec son pignon sur-onté de la croix, la flèche à droite et l'heureuse avancée du grand orche. Si l'on examine la vue latérale (fig. 33) on remarquera la gne heureuse que forme la rosace du transept.

L'église de Boyelles (Pas-de-Calais) est en briques (fig. 35). La gne, la masse de son beau clocher nous séduisent beaucoup ussi. Il suffit de jeter un regard sur la reproduction ci-contre fig. 39) pour se rendre compte de son charme.

L'église de Noreuil (fig. 36) a une décoration assez originale et ous regrettons de n'en pouvoir donner, faute de place, qu'un aspetc.

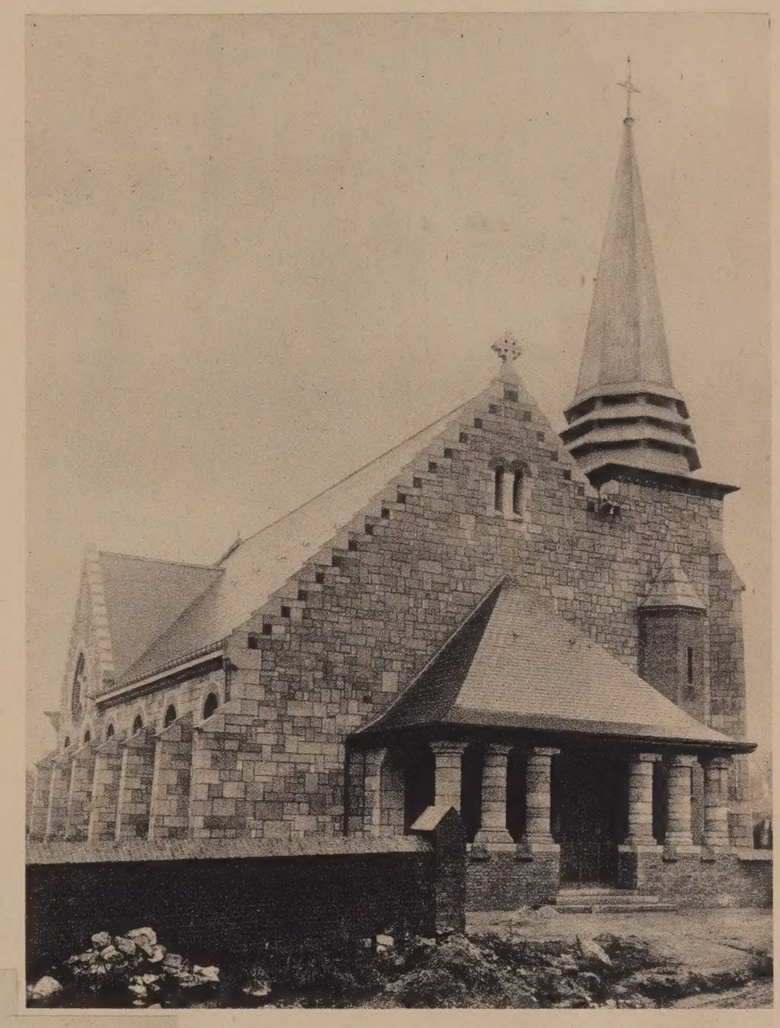


Fig. 34. — Eglise de la Vilette à Rollot (Somme). Façade principale.
Architecte : Edouard Monestès.



Fig. 33. — Eglise de la Vilette à Rollot (Somme). — Façade latérale.
Architecte : Edouard Monestès.

L'église de Saint-Laurent-Blagny est éclairée par d'immenses verrières et nous nous demandons si celle de l'abside (fig. 38) n'empêche pas les fidèles — en les éblouissant — de bien voir l'autel ?

L'église de Saint-Amand à Bailleul (fig. 37 et 40) dont les fermes en béton ont une ligne si harmonieuse nous plaît beaucoup aussi. Nous aimons le calvaire incrusté dans le mur derrière le maître autel ; il nous paraît qu'on eût pu se dispenser de poser sur le tabernacle une seconde image du Christ en croix. Au demeurant chacun goûtera l'intérieur de cette église neuve dont l'architecte a su — comme ses collègues constructeurs des églises citées plus haut — observer le mot d'ordre que nous aimons à répéter et à faire nôtre « Nova et vetera ». — Créer du neuf sans briser avec la tradition. C'est là que gît le secret des œuvres belles et durables.

Nous espérons appuyer bientôt cette affirmation par d'autres exemples tirés non seulement des régions dévastées mais des régions de France où le besoin d'églises nouvelles s'est fait sentir, et d'une façon pressante, notamment à Paris et dans la banlieue parisienne, dans cette zone où l'on a vu s'élever depuis peu de nombreuses églises, grâce à l'œuvre des « Chantiers du Cardinal ».

SPECTATOR.

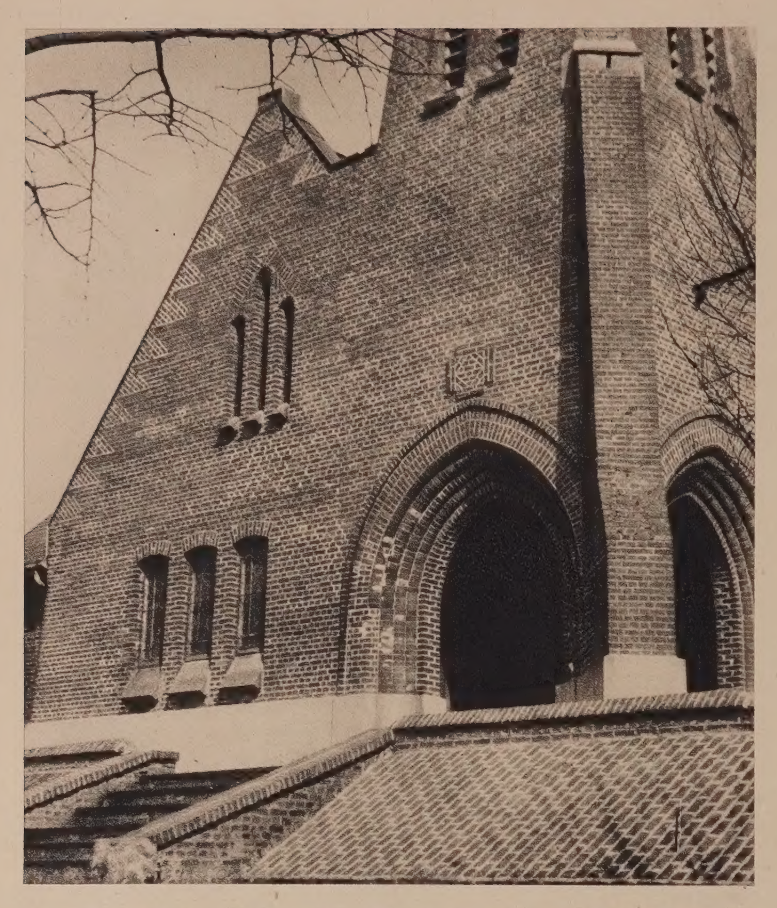


Fig. 35. — Eglise de Boyelles (Pas-de-Calais). — Vue extérieure.
Architecte : S. P. de Saint Maurice.



Fig. 36. — Eglise de Noreuil (Pas-de-Calais). — Vue intérieure.
Architecte : Paul Decaux.

Fig. 37. — Eglise de Saint-Amand à Bailleul.

Architecte : R. Dupire.

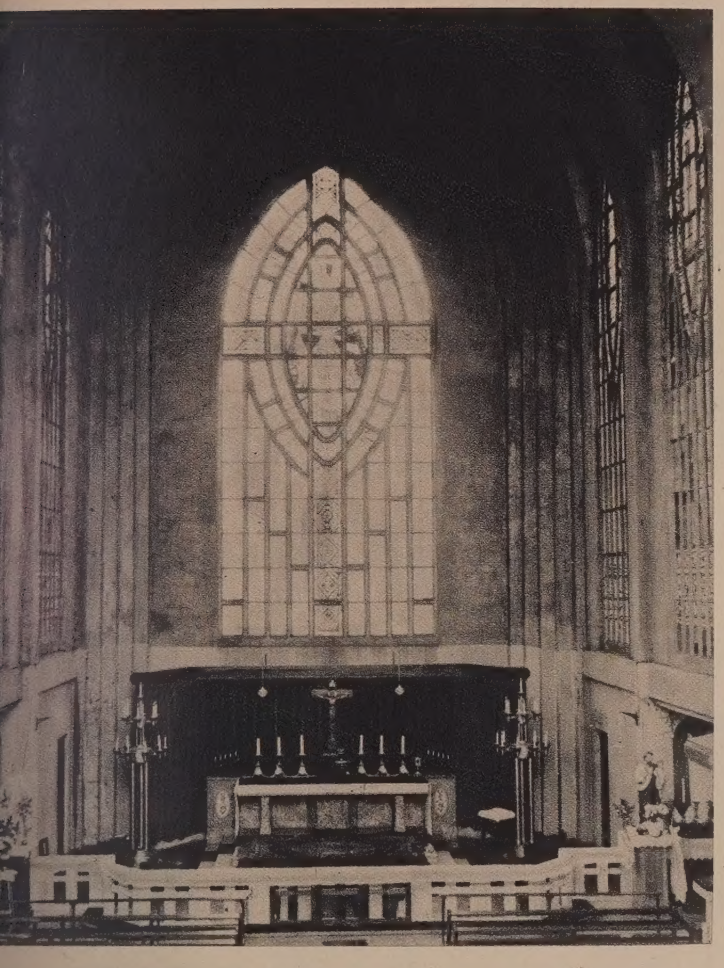


Fig. 38. — Eglise de Saint-Laurent-Blangy (Pas-de-Calais).



Fig. 39. — Eglise de Boyelles (Pas-de-Calais). — Vue extérieure.
Architecte : S. P. de Saint Maurice.

Fig. 40. — Eglise de Saint-Amand à Bailleul. — Le sanctuaire.
Architecte : R. Dupire.

Sommaire de ce n° 44

Conditions d'abonnement

S'adresser à l'Apostolat Liturgique de l'Abbaye de Saint-André par Lophem-lez-Bruges (Belgique).

* * *

Par suite de l'augmentation des matières premières (papiers, encres, produits photographiques, etc.), nous sommes dans l'obligation d'appliquer une légère augmentation sur le prix des abonnements, comme on le verra ci-dessous. Cette augmentation fut retardée aussi longtemps que ce fut possible. Nos abonnés y souscriront volontiers, nous en sommes persuadés, d'autant que nous sommes en mesure de leur promettre une revue de plus en plus intéressante au cours du nouvel exercice, étant données les collaborations que nous nous sommes assurées.

ABONNEMENT : Belgique : **30** francs belges.
France : **27** francs français.
Autres pays : **8** belgas.

* * *

On s'abonne par virement à notre compte chèques postaux :
Apostolat Liturgique de l'Abbaye de Saint-André par Lophem ;
Paris : N° 241.21.
Bruxelles : N° 965.54,
ou par Mandat international ou par Chèque sur une Banque belge.

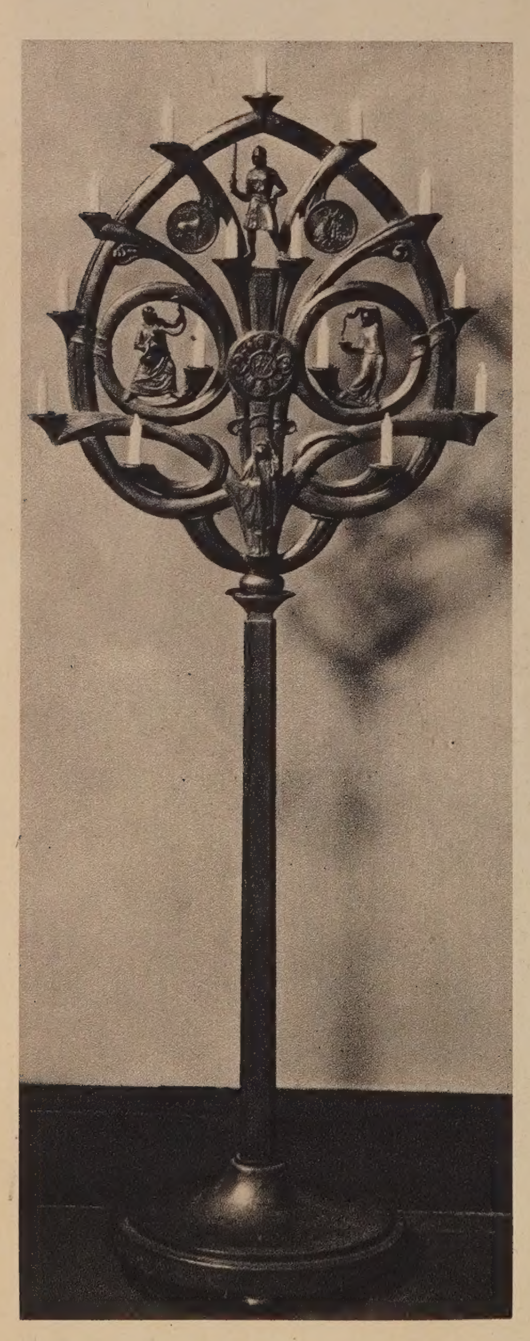


Fig. 41. — Candélabre en bronze fondu et ciselé (hauteur 2,50 m.) exécuté pour l'Abbaye de Buckfast (Angleterre) par Bruno Elkan.

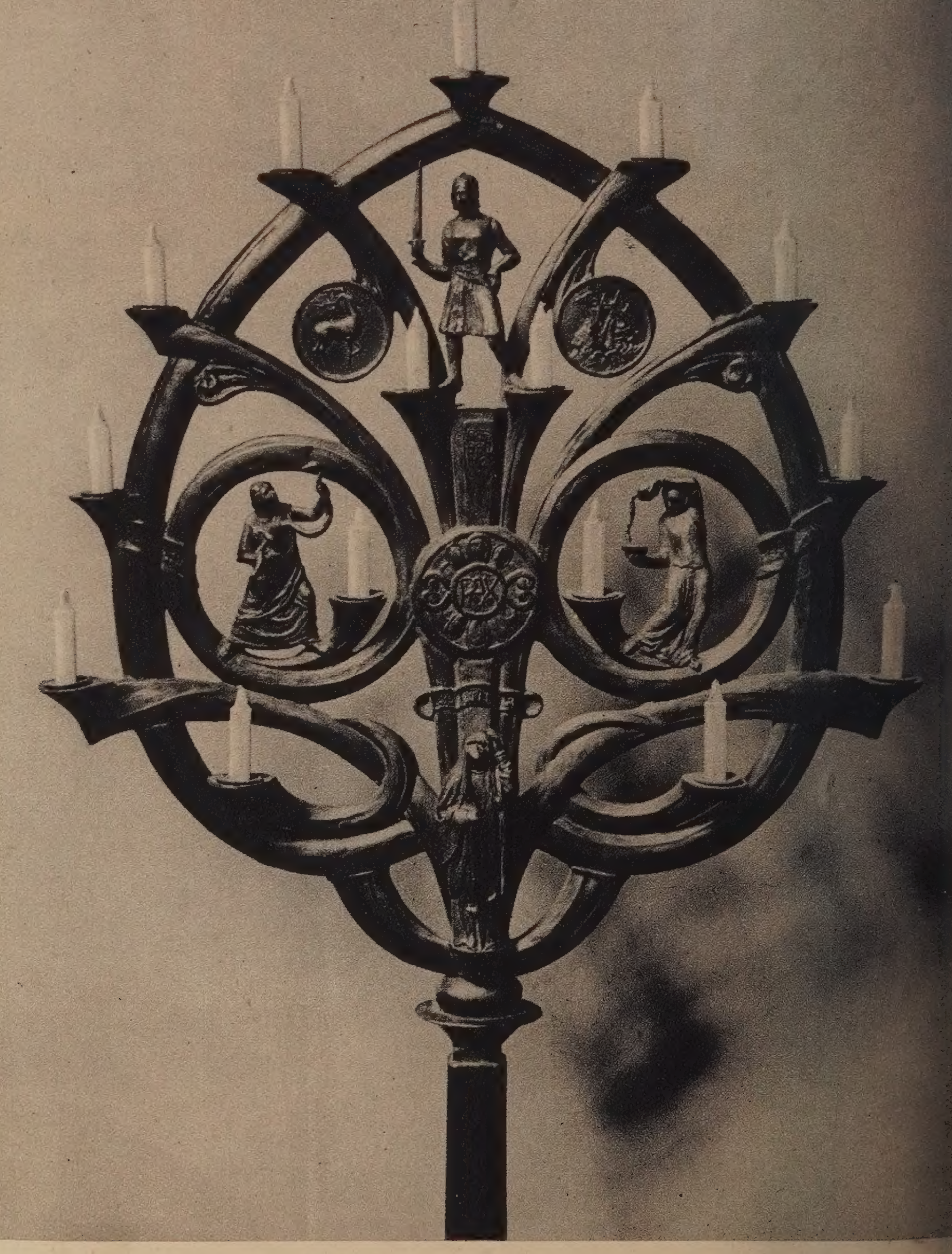


Fig. 42. — Détail du candélabre exécuté pour l'Abbaye de Buckfast (Angleterre) par Bruno Elkan. — On y voit représentées les quatre vertus cardinales : en haut la Force, à gauche la Prudence, à droite la Tempérance et en bas la Justice.

Imprimatur :
Mechliniæ, die 17 Novembris 1936.
† Et. Jos. Carton de Wiart, vic. gen.

S. A. R.
Place de la Vaillance, 18, Bruxelles
(Belgique).

Imprimi potest :
Abbatiæ Sti Andreæ
THEODORUS ABBAS.